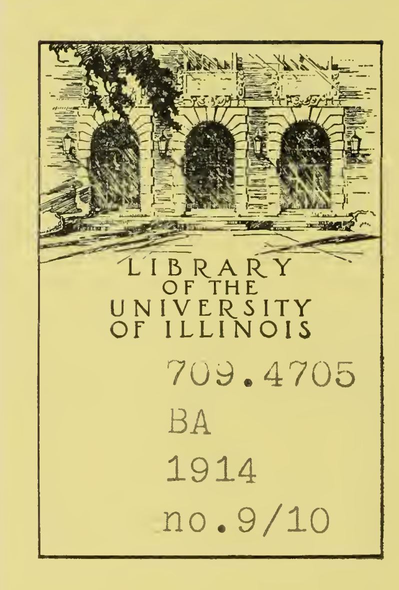


9—10

# БАЯНЪ

Изданіе
Т-ва „ОБРАЗОВАНІЕ".






№ 9—10.

---

Изданіе

Т-ва „ОБРАЗОВАНІЕ“.

Тип. «Обществ. Польза». Москва, 3-я Тверск.-Ямская.

# Страна печали.

Очерки бельгійскаго и французскаго искусства въ связи съ памятниками его, пострадавшими отъ германскаго нашествія.

....Свершилось нѣчто непостижимое и со времени безумца Герострата еще небывалое. Дикимъ, необузданнымъ набѣгомъ германцевъ залита кровью и замучена маленькая беззащитная Бельгія; широкимъ обезумѣвшимъ потокомъ милитаризма опрокинуты и разорены цѣлый рядъ французскихъ городовъ.

Согласимся, что война требуетъ жертвъ отовсюду и что потеря памятниковъ искусства является естественнымъ слѣдствіемъ каждой войны. Къ сожалѣнію, въ эту войну подобныя потери не носятъ характера случайности; наоборотъ онѣ сознательны и строго послѣдовательны.

Естественно, что пока война не кончена, нѣтъ возможности подвести итоги стихійному бѣдствію и судить о размѣрахъ разрушенія, но надо думать, что послѣ нѣмцевъ сохранится немногое.

Война, конечно, безпощадна, но безпощадность должна быть разумной и цѣлесообразной. Только въ этомъ и можетъ быть ея оправданіе. Безпощадность нѣмцевъ при разрушеніяхъ памятниковъ искусства должна казаться имъ вполнѣ разумной и цѣлесообразной. Но нѣмецкій разумъ въ настоящее время разошелся съ разумомъ всего человѣчества.

Среди шедевровъ современной германской военной мысли любопытенъ отзывъ одного генерала, опубликованный въ берлинской газетѣ „Tag". Съ большимъ темпераментомъ и откровенностью высказывается о разрушеніи Реймскаго собора авторъ замѣтки: „Не только Реймскій соборъ, — если бы даже всѣ соборы, всѣ памятники архитектуры отъ

нашихъ снарядовъ полетѣли къ чорту, намъ было бы положительно все равно. Потомъ когда-нибудь, навѣрное, и намъ бы ихъ стало жалко,—только не теперь. Марсъ теперь царствуетъ, а не Аполлонъ“ [1]).

Мортирологъ германскихъ разрушеній не такъ малъ. Сначала „городъ-музей“ Лувенъ, ратуша котораго напоминаетъ по внѣшнему виду ларецъ для драгоцѣнностей. Въ варварски разрушенномъ германцами старинномъ соборѣ Св. Петра погибли всѣ драгоцѣнныя картины и украшенія восьми часовенъ. Послѣ Лувена новый позоръ. Обращенъ въ развалины міровая гордость—Реймскій соборъ, снарядами снесены съ него статуи св. Іосифа, царицы Савской; въ обломкахъ прелестная Дѣва Марія изъ „Посѣщенія“ съ западнаго фасада собора. Нѣмцы, очевидно, въ своемъ ослѣпленіи забыли, что Реймскій соборъ принадлежитъ не только Франціи, но всему человѣчеству... Франція Гюго, Франція Мишле и Родэна вопіетъ ко всему человѣчеству о нѣмецкомъ преступленіи.

Исчезли характерныя капители Реймса, погибъ центральный порталъ прославленнаго Амьенскаго собора и вмѣстѣ съ нимъ знаменитая статуя Христа „Le beau Dieu d'Amiens“.

Потомъ Аррасъ, Лилль, Лаонъ... Для германскихъ вандаловъ нѣтъ драгоцѣнныхъ памятниковъ искусства и исторіи.

Современное положеніе Бельгіи по ассоціаціи напоминаетъ картину итальянца Ботичелли „Аѳина Паллада и Кентавръ, гдѣ богиня — символъ культуры, — смиряетъ дикаго Кентавра, олицетвореніе грубой, физической силы. Этой картиной великій Ботичелли какъ бы предвосхитилъ современныя событія. Нынче Кентавръ громитъ чудесную культуру и маленькая страна пылаетъ испепеленная дикимъ тевтонскимъ нашествіемъ.

Какъ нѣкогда бельгійцы явились созидателями культуры, такъ теперь они являются ея защитниками. Нація, прославившаяся своимъ героизмомъ, вѣритъ, что Бельгія возродится вновь для созданія шедевровъ искусства и центровъ культуры и прогресса.

Лозунгомъ: „Бельгія не побѣждена“, живетъ теперь весь бельгійскій народъ.

Искусство Бельгіи, одного изъ самыхъ молодыхъ государствъ, созданнаго въ 1830 году, обычно обозначается въ общежитіи терминомъ искусства фламандскаго или нидерландскаго. Это понятіе довольно широко; оно заключаетъ въ себѣ искусство Брабанта, Лимбурга, Люттиха, Западнаго Люксембурга, словомъ, всѣхъ провинцій, носящихъ съ XVII вѣка названіе Нидерландовъ и входящихъ въ составъ Бельгійскаго королевства. Географически эти провинціи лежатъ между Франціей и Германіей, и населеніе ихъ принадлежитъ частью къ германской (фламандцы), частью къ романской (валлоны) рассѣ. Когда въ XVI и XIX вѣкахъ Сѣверные Нидерланды были освобождены отъ зависимости юга, романскій элементъ неразрывно остался съ Бельгіей, въ то время, какъ германскій былъ подѣленъ между Бельгіей и Голландіей. Бельгійское или Нидерландское искусство объединило въ одно разрозненные элементы.

Центръ тяжести всего искусства Нидерландовъ лежитъ въ живописи, расцвѣту которой способствовала не только природа приморской страны, но и характеръ самого населенія.

Родоначальницей нидерландской живописи считается искусство миніатюры, достигшей апогея своей славы въ концѣ XIV вѣка и къ моменту появленія масляной живописи, уже пережившей свое назначеніе. Иллюстраціи книги съ этого момента уже не отвѣчаютъ своимъ потребностямъ.

Невозможно точно опредѣлить, гдѣ именно масляная живопись возникла впервые. Антверпенскій музей хранитъ распятіе, датированное 1363 годомъ, написанное масляными красками. По техникѣ оно слабо и сильно напоминаетъ еще миніатюрную живопись.

Документы старыхъ временъ сохранили намъ имена нѣкоторыхъ художниковъ, работавшихъ въ техникѣ масляной живописи. Среди нихъ: Жакъ Комперъ 1329 (Гентъ); въ Брюгге въ 1351 году работалъ ванъ-деръ-Ли, въ Брюсселѣ ванъ-Педе, и въ 1367 году ванъ-деръ-Ноотъ.

Мельхіоръ Бредерлямъ былъ первымъ художникомъ, произведенія котораго намъ достовѣрно извѣстны. Находясь на службѣ у Филиппа Смѣлаго, онъ въ Ипернѣ оставилъ много произведеній, выполненныхъ въ духѣ и манерѣ XVI столѣтія, близкихъ еще къ миніатюрной живописи; тѣла еще сухи, одежда ниспадаетъ мягкими складками; значительную роль въ композиціи играетъ архитектура и ландшафтъ. По-

слѣдніе въ заднихъ планахъ своихъ пытаются скрыть свое перспективное безсиліе нагроможденіемъ уступчатыхъ скалъ и окрашенныхъ въ различные цвѣта холмовъ. Деревья, трактованныя Бредерлямомъ, написаны уже хорошо и въ свѣжихъ тонахъ.

Какъ разъ въ разсматриваемую эпоху фламандское искусство перешагнуло Альпы.

Старые художники продолжали слѣдовать традиціямъ живописи темпера, т.-е. живописи красками на яйцѣ. Мы незамѣтно подошли къ XV столѣтію, моменту расцвѣта національной Нидерландской живописи. Произведенія первыхъ нидерландцевъ, напримѣръ, того же Мельхіора Бредерляма, слѣдуетъ безспорно разсматривать, какъ превосходныя увеличенныя миніатюры.

Весь XV и XVI вѣкъ живопись Нидерландовъ занята реалистической разработкой. Къ этому же времени опредѣлилась вполнѣ и отличительная черта фламандскаго искусства—его „буржуазность". Уже въ XV вѣкѣ опредѣляются вполнѣ физіономіи отдѣльныхъ Нидерландскихъ городовъ, какъ отдѣльныхъ центровъ, занимающихъ господствующее положеніе въ искусствѣ. Таковы: Гентъ, Брюгге, Брюссель и Лувенъ.

Гентъ, съ каналами и набережными, придающими ему чисто голландскій характеръ, мѣсто жизни и развитія огромнаго художественнаго таланта великихъ Губерта и Яна ванъ-Эйковъ. О жизни обоихъ братьевъ намъ мало что извѣстно и въ жизни ихъ хронологія не играетъ существенной роли. Губертъ родился приблизительно около 1386 года и умеръ въ 1426 году во время работы надъ Гентскимъ Шедевромъ. Младшій братъ его Янъ въ 1425 году состоялъ на службѣ у Филиппа Добраго, ѣздилъ по его порученію въ Португалію и Испанію и умеръ въ Брюгге въ іюнѣ 1425 года. Съ несомнѣнностью, однако, установлено, что Янъ ванъ-Эйкъ былъ ученикомъ своего старшаго брата.

Первое и единственно достовѣрное произведеніе обоихъ братьевъ—громадный алтарный складень — „Поклоненіе Агнцу" въ церкви св. Бавона въ Гентѣ. Не забудемъ, что ванъ-Эйки свою художественную дѣятельность начали въ Парижѣ. „Всего 30 лѣтъ, говоритъ А. Бенуа, отдѣляютъ Гентскій складень отъ знаменитыхъ „створокъ" Бредерляма,

но кажется, что между ними прошли „цѣлые вѣка“. Это чудное произведеніе — „цѣлая энциклопедія живописи“, самое сильное изъ всего того, что было создано сѣверной живописью XV столѣтія, было написано по заказу богатаго гентскаго гражданина Іодокюса Фейта и поручено въ 1420 году Губерту-ванъ-Эйку. Но Губертъ умеръ не докончивъ работы, и складень былъ законченъ Яномъ въ 1432 году. Содержаніе этого величайшаго произведенія — исторія спасенія человѣческой души, начиная отъ грѣхопаденія и до небесной славы, съ двухъ точекъ зрѣнія — святого, во имя котораго сооружена церковь, и колѣнопреклоненнаго жертвователя съ женой.

Крайне затруднительно выдѣлить изъ общей коллективной работы, степень участія въ ней каждаго изъ двухъ братьевъ. Губертъ набросалъ всю картину и лично нарисовалъ важнѣйшія фигуры Бога-отца, Маріи и Іоанна Крестителя, а также, судя по стилю и пропорціямъ, фигуры Адама и Евы. Остальная часть складня, повидимому, принадлежитъ Яну ванъ-Эйку.

Небо и земля, правда и вымыселъ перемѣшаны въ этомъ грандіозномъ многостороннемъ произведеніи. Ландшафтъ его представляетъ мѣстности, знакомыя художнику, фигуры картины взяты изъ реальной жизни. Ангелы и усопшіе—земныя существа съ индивидуальными выраженіями. Стремленіе къ натурализму оживляетъ теперь искусство; выполненіе всей композиціи уже болѣе мощное и законченное. И все же между миніатюрой и масляной живописью замѣчается еще большая связь. Миніатюры иллюстрировали духовные и свѣтскіе тексты; масляныя картины трактуютъ религіозныя мистеріи и дѣяніями святыхъ, вѣчно находящихся передъ глазами вѣрующихъ.

Въ области масляной живописи ванъ-Эйки явились новаторами. Они усовершенствовали ея технику. Краски ихъ, позволяющія моделировать фигуру, поразительно сочны и сильны, Гентскій складень,—говоритъ С. Рейнакъ, — „сыгралъ для фламандскихъ художниковъ ту же роль, какъ фрески Мазаччо для италіанской школы“.

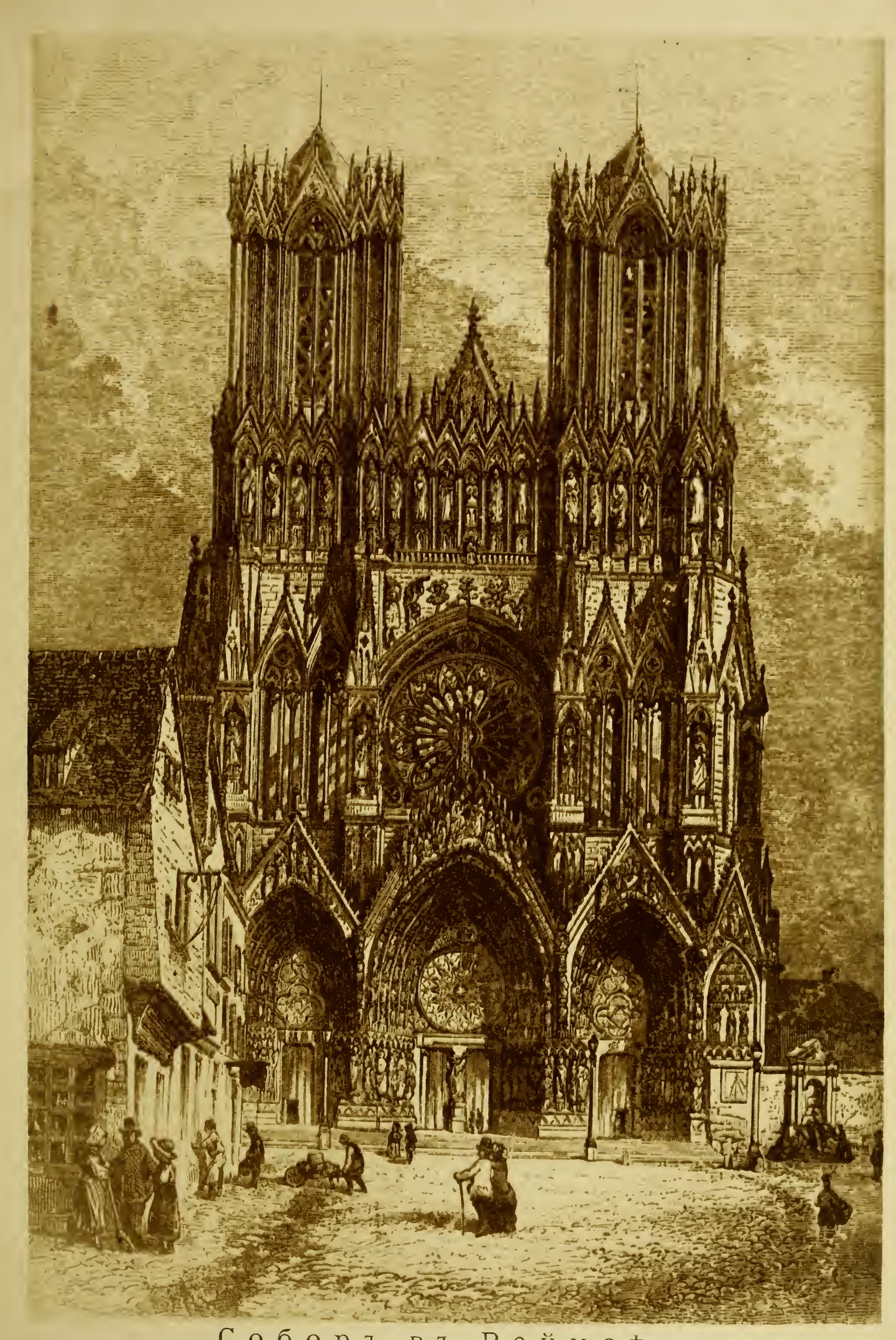
Изъ остальныхъ достовѣрныхъ картинъ Януванъ-Эйка отмѣтимъ „Мадонну“, предназначенную для главнаго алтаря собора въ Брюгге (теперь въ Брюжскомъ музеѣ), такъ называемую Мадонну каноника Пала. Законченная въ 1436 году Мадонна являетъ полную достоинства и нѣжной доброты

Богоматерь съ младенцемъ на рукахъ. Несмотря на блескъ красокъ экзотическую, доходящую до мелочей (точно, напримѣръ, скопированный персидскій коверъ) обстановку. Недостатки картины сразу бросаются въ глаза. Св. Дѣва—некрасива; Дитя—рахитическій младенецъ, копія изможденнаго ребенка самая сильная и вмѣстѣ съ этимъ самая удачная часть картины—портретъ самаго каноника, изображеннаго старымъ, съ лысой головой человѣкомъ.

Ванъ-Эйки безъ сомнѣнія явились и родоначальниками портрета. Здѣсь почти незамѣтенъ главный недостатокъ обоихъ братьевъ — плохое знаніе ихъ воздушной перспективы. „Человѣкъ съ гвоздикой"—портретъ, обнаруживающій крупный поворотъ въ искусствѣ. Идеальная красота замѣняется поразительнымъ сходствомъ съ оригиналомъ портрета. Изъ работъ Яна Ванъ-Эйка въ этомъ направленіи можно указать на портретъ жены художника (музей въ Брюгге).

Спустя 26 лѣтъ послѣ смерти Яна ванъ-Эйка, Гентъ пріютилъ и образовалъ новый мощный талантъ родоначальника фламандскаго реализма Гуго ванъ деръ Гоеса. Годомъ его рожденія, вѣроятно, слѣдуетъ считать 1440. Въ 1467 онъ принятъ мастеромъ въ Гентскую гильдію. Прошло нѣсколько лѣтъ. Въ характерѣ художника произошла рѣзкая перемѣна и его потянуло къ тихой монастырской жизни. Вскорѣ, къ несчастію, онъ сошелъ съ ума. Больному казалось, что онъ предназначенъ къ вѣчному осужденію. Игрою на лютнѣ пытались успокоить несчастнаго, но болѣзнь прогрессировала и Ванъ деръ Гоесъ умеръ въ 1482 году. Его главное и единственно достовѣрное произведеніе—большой алтарный складень „Поклоненіе пастуховъ", — гдѣ вполнѣ рельефно подчеркнута своеобразная манера его творчества. Ангелы его, поклоняющіеся младенцу Іисусу полны мистицизма. Пастухи — типичные крестьяне крѣпкаго тѣла и слабаго духа. Сопоставленіе крестьянъ и Ангеловъ обнаруживаетъ несомнѣнную смѣлость художника.

Прямой наслѣдникъ Яна ванъ Эйка, а можетъ быть и его ученикъ Петръ Кристусъ изъ Барле (1410—1472) кладетъ начало славы Брюгге, какъ художественнаго центра. Брюгге, нѣкогда шумный благодаря ганзейской торговлѣ городъ теперь впрочемъ вымершій и тихій, въ концѣ XV вѣка выпускаетъ двухъ художниковъ завладѣвшихъ всѣмъ



Соборъ въ Реймсѣ.

нидерландскимъ искусствомъ, Ганса Мемлинга и Герарда Давида.

Вся дѣятельность Кристуса протекла въ Брюгге. Въ картинахъ своихъ онъ является реалистомъ, передавая хорошо изученную имъ повседневную жизнь. Попробуемъ сопоставить талантъ Кристуса и талантъ его учителя Яна ванъ-Эйка. Въ то время, какъ персонажи ванъ-Эйка, люди сильнаго характера, чувствующіе глубже простыхъ смертныхъ, персонажи Кристуса люди со слабой волею, незнающіе совершенно жизни.

Пышно текла жизнь Брюгге въ концѣ XV столѣтія. Роскошь достигала здѣсь невиданныхъ размѣровъ и картины Мемлинга наглядно доказываютъ, какъ велика была роскошь въ эпоху его процвѣтанія.

„Рафаэль фламандскаго искусства"—Гансъ Мемлингъ (1430—1494) появляется въ Брюгге въ 1467 году. Много загадочнаго остается въ воспитаніи, привычкахъ и дѣятельности этого человѣка; чудомъ остается и самъ характеръ его дарованія, столь неожиданный въ то время и въ той средѣ. Искусство Мемлинга освобождаетъ его фигуры отъ жестокости, свойственной предшественникамъ Мемлинга. Школа ванъ-Эйка достигла въ немъ своего апогея. У ванъ-Эйка „этого портретиста гольбейновскаго типа" больше мужественности въ лицахъ, больше мускуловъ и крови. Могучіе тона Мемлинга болѣе равномѣрны и болѣе богаты. Персонажи его — люди идеала и отвлеченности, которымъ незнакомы страданія и смерть. Излюбленные его мотивы — нѣжныя матери, играющія дѣти и стройныя молодыя дѣвушки. Краски его мягки и глубоки. Знаменитый „Страшный Судъ" Мемлинга великолѣпно отразилъ всю психологію его автора. „Ванъ Эйкъ смотрѣлъ глазами, Мемлингъ начинаетъ прозрѣвать душой".

Посмотрите на его „Мадонну" изъ музея въ Брюгге. Типъ Маріи — обычный типъ всѣхъ женщинъ Мемлинга. Сильно развитой лобъ, маленькій, женственный ротъ и острый подбородокъ. Малютка Іисусъ сдѣланъ безподобно. Въ его трактовкѣ видна особая любовь художника къ дѣтскимъ изображеніямъ. Одѣяніе, задній планъ и всѣ мелочи картины переданы живыми, блестящими красками. Въ противоположность ванъ Эйкамъ — Мемлингъ своими подробностями картины сильно вліяетъ на передній планъ всей композиціи.

Э. Фромантенъ въ своей книгѣ „Старые Мастера"

нѣсколько критически относится къ прославленной работѣ Мемлинга—„Рака Св. Урсулы“ (Госпиталь Іоанна въ Брюгге). Выполненіе этой миніатюры менѣе нѣжное и краски въ ней не обнаруживаютъ первокласснаго таланта. Гораздо характернѣе для Мемлинга въ томъ же Брюгге „Алтарь Св. Христофора“ — гдѣ художникъ достигаетъ вершины своего искусства.

Мемлингъ хорошій повѣствователь. Въ своей картинѣ „Семь радостей Маріи“ онъ ярко описываетъ жизнь Св. Дѣвы. Сколько свѣта радостнаго и чистаго, а на фонѣ Іерусалимъ. Знаменитые маасскіе братья естественно не могли не повліять на Мемлинга.

Голландскій художникъ, съ которымъ живопись Брюгге перешла изъ XV вѣка въ XVI былъ Герардъ Давидъ. Ученикъ и преемникъ Мемлинга онъ считается послѣднимъ большимъ художникомъ старой школы Брюгге. Въ его время торговля и благосостояніе фламандской столицы стали приходить въ упадокъ. Родился онъ въ 1483 году и уже готовымъ художникомъ явился въ Брюгге, гдѣ сразу подпалъ подъ вліяніе Мемлинга. Онъ усвоилъ духъ великаго фламандца и не остался безъ вліянія Рожера ванъ-деръ-Вейдена и Квентина Массейса. При жизни своей Давидъ считался знаменитѣйшимъ и искуснѣйшимъ художникомъ. Послѣ смерти его въ 1523 году слава его какъ то внезапно померкла: о немъ забыли и вспомнили недавно, перебирая старые архивы. По спеціальности своей Герардъ Давидъ пейзажистъ и лучшія его вещи относятся именно къ этому роду живописи.

Извѣстно, что для ратуши въ Брюгге художникъ доставилъ двѣ большихъ картины на тему „О правосудіи“ съ изображеніемъ суда Камбиза и сдиранія кожи съ несчастнаго Сезамна. Тенденція покоя и большой нѣжности, свойственная Давиду, даетъ перевѣсъ въ изображеніи въ сторону отвлеченности. Въ „Правосудіи“ мало типично-фламандскаго. Краски бархатисты и роскошны. Въ орнаментѣ уже замѣчается первое вліяніе италіанскаго вкуса на фламандскую живопись. Задніе планы картинъ обнаруживаютъ гирлянды цвѣтовъ и характерные италіанскіе „путти“.

Въ своихъ первыхъ картинахъ Давидъ подражаетъ Мемлингу и подражаніе это вполнѣ естественно. Въ нихъ кромѣ того замѣтенъ и субъективный элементъ художника— его безпечальное искусство и изображеніе самой жизни.

Въ 1508 году закончилъ Герардъ Давидъ свое знаменитое „Крещеніе" изъ алтарнаго складня въ Брюгге. Это произведеніе — значительный этапъ въ развитіи пейзажной живописи. Художникъ показалъ себя здѣсь большимъ любителемъ природы.

Искусство пошло теперь иными, новыми путями. Давидъ эклектикъ и эклектикъ разнохарактерный. По мѣткому выраженію А. Бенуа „онъ цвѣтистъ какъ Боутсъ, рѣзокъ какъ Рожеръ и нѣженъ, какъ Мемлингъ".

Главнымъ шедевромъ Герарда Давида безспорно считается изумительная картина для кармелитской церкви въ Брюгге (теперь въ руанскомъ музеѣ). Здоровьемъ дышащія фигуры не лишены еще религіознаго оттѣнка. Художникъ не стремился къ исключительной передачи небесной святости. Онъ занятъ поисками болѣе удачной гармоніи между отдѣльными частями композиціи.

Голландецъ родомъ Герардъ Давидъ въ сущности принадлежитъ Нидерландамъ. Въ его лицѣ сошелъ въ могилу послѣдній готическій художникъ и послѣ Давида Нидерланды въ искусствѣ вступаютъ уже на путь италіанизма.

Перенесемся вновь въ первую половину XV вѣка и остановимся на этотъ разъ въ Брюсселѣ.

Въ то самое время, какъ въ Гентѣ ванъ-Эйки творили свои безсмертныя произведенія, въ валлонскомъ городѣ Турнэ уже давно, съ XIV столѣтія процвѣтала школа живописи. Одинъ изъ учениковъ этой школы Рожеръ ванъ-деръ-Вейденъ считается во всей фламандской живописи звѣздою первой величины. Талантливый ученикъ Кампена, Рожеръ родился въ 1399 г. въ Турнэ и въ 1425 году переѣхалъ въ Брюссель. Еще до поступленія своего къ Кампену въ качествѣ подмастерья Рожеръ уже великолѣпно владѣлъ кистью, обнаруживъ въ своихъ раннихъ произведеніяхъ изумительное благородство линій. Пользуясь покровительствомъ папы Мартина V, онъ много путешествовалъ по Италіи и хорошо изучилъ италіанскую живопись. Вернувшись въ Брюссель, онъ умеръ тамъ въ 1464 г. Художникъ готическаго стиля и безспорно италіанскаго вліянія, Рожеръ навсегда остался пѣвцомъ красоты орнаментальной. Его особенность, проходящая, впрочемъ, съ годами,—индифферентизмъ къ пейзажу. Рожеръ прежде всего пластикъ и пейзажи въ его пластикѣ играютъ орнаментальную роль.

Изъ композицій Рожеръ ванъ-деръ-Вейдена упомянемъ:

„Снятіе со Креста“ (Лувенъ) и четыре огромныхъ картины для брюссельской ратуши, уничтоженныхъ при обстрѣлѣ Брюсселя въ 1695 году. До насъ онѣ дошли въ видѣ небольшихъ стѣнныхъ ковровъ, слабо, къ сожалѣнію передающихъ историческіе сюжеты древне-фламандскихъ произведеній.

Далеко не напрасно причисляютъ Рожера къ плеядѣ великихъ нидерландскихъ художниковъ XV вѣка. Такъ-называемый „Алтарь Іоанна“ и миддельбургскій „Алтарь Христа“—шедевры дальнѣйшаго развитія Рожера. Несмотря на ошибки, эти произведенія очень красивы, глубоко задуманы и сильно прочувствованы.

Переселеніемъ Рожера ванъ-деръ-Вейдена въ Брюссель оканчивается блестящій періодъ разцвѣта школы живописи въ Турнэ.

Временно и мы простимся съ Брюсселемъ. Предъ нами еще пройдетъ этотъ „уголокъ Парижа“. Мы увидимъ и дворецъ Правосудія и знаменитый „Манекенъ Писсъ“. Мы вернемся къ Брюсселю при разсмотрѣніи его прикладного искусства и узнаемъ крупную роль этого города въ развитіи кружевной промышленности.

Городъ прошлаго, культурный центръ XV вѣка, Лувенъ не такъ давно еще свидѣтельствовалъ о своемъ упадкѣ самимъ видомъ своихъ площадей и улицъ. Теперь, послѣ германскаго разгрома, Лувенъ представляетъ потрясающее, по свидѣтельству очевидцевъ, зрѣлище: разгромлены цѣлыя улицы; крыши домовъ точно срѣзаны бритвой. Есть рядъ домовъ буквально сравненныхъ съ землею. Что тутъ происходило и почему нѣмцы подвергли Лувенъ этимъ ужасамъ,— никто ничего не знаетъ.

Городъ большихъ суконныхъ мастерскихъ и знаменитаго въ Европѣ университета, Лувенъ въ началѣ XV вѣка образовываетъ и выявляетъ крупный талантъ преемника Рожера, голландца Дирка Боутса (1410 — 1475). Родившись въ Гарлемѣ, Боутсъ рано переѣхалъ въ Лувенъ. Картинъ его къ сожалѣнію немного и всѣ онѣ зрѣлаго періода его дѣятельности. Представитель шедшаго изъ Голландіи примитива, Боутсъ былъ сильной, почти грубой натурой. Въ своихъ картинахъ онъ доводилъ реализмъ до „кричащаго безобразія и рѣзкости“; въ нихъ иногда похожъ онъ на Рожера, иногда отличается отъ него. Драматизмъ — арена обоихъ художниковъ. Если Вейденъ поклонникъ сильнаго волненія и ажитаціи, то Боутсъ въ противовѣсъ ему — пѣвецъ томнаго покоя. Свойственныя обоимъ живыя и свѣтлыя краски болѣе гармоничны у Рожера и болѣе пышны у Боутса, выписывавшаго всегда архитектуру съ особой тщательностью.

Своимъ мѣстоположеніемъ на Шельдѣ Антверпенъ обязанъ своимъ быстрымъ ростомъ и процвѣтаніемъ, такъ что уже къ началу XVI вѣка опредѣляется вполнѣ физіономія Антверпена, какъ художественнаго центра. Квентинъ Массейсъ, родившійся, какъ теперь доказано, въ Лувенѣ, является несомнѣнно большимъ антверпенскимъ художникомъ этой ранней эпохи. Ученикъ Дирка Боутса, онъ въ

1491 году вступаетъ въ антверпенскій цехъ Св. Луки, въ которомъ и умираетъ въ 1530 году.

Искусство Массейса очень разнообразно и многостороннне. Онъ то реалистъ, то сатирикъ. Удивительно нѣжными и жизнерадостными фигурами Спасителя и Богоматери началъ Массейсъ свою художественную дѣятельность; позже художникъ явился неподражаемымъ повѣствователемъ человѣческихъ страданій, усилій и заботъ повседневной жизни.

Перемѣну въ характерѣ творчества Массейса можно объяснить единственно тяжелыми жизненными условіями школы—самымъ количествомъ работы, которую приходилось выполнять художнику. Массейсъ былъ величайшимъ портретистомъ своего времени, ибо въ то время никто и нигдѣ не писалъ болѣе выразительныхъ и глубокихъ портретовъ. Въ послѣднихъ красной нитью проходитъ основной лейтмотивъ его позднѣйшаго творчества. Въ портретахъ Массейсъ пробѣгаетъ цѣлый циклъ человѣческихъ страданій. Техника его приближается къ техникѣ Герарда Давида, его современника и Боутса, его предшественника; блестящій колористъ, Массейсъ, отчасти, дымчатой свѣто-тѣнью напоминаетъ италіанскія произведенія, хотя само пребываніе его въ Италіи болѣе чѣмъ сомнительно.

Массейсъ, какъ теперь выяснено, не ограничиваетъ свою дѣятельность однѣми историческими картинами. Его „Мѣняла съ женой" и „Старикъ и куртизанка"—превосходные образцы портретнаго жанра и передачи природы. Многія произведенія Массейса потеряны, многія никогда не были поняты и въ достаточной мѣрѣ оцѣнены. Карлъ Юсти нѣсколько времени назадъ открылъ большой алтаръ—кисти Квентина Массейса съ изображеніемъ Рождества и „поклоненія волхвовъ". Вѣроятно, что художникъ кромѣ того доставлялъ картины съ рисунками для ковровъ, для развивавшейся тогда ковровой промышленности.

Въ послѣдніе годы своей жизни Массейсъ преклоняется предъ реализмомъ и является горячимъ его сторонникомъ. Показавъ обществу повседневную жизнь, онъ доказывалъ, что и въ безобразномъ, отталкивающемъ есть своя красота, словомъ, проповѣдывалъ доктрину, усвоенную позднѣйшими художниками, фламандцемъ Босхомъ въ XVI вѣкѣ и бельгійцемъ Фелисьеномъ Ропсомъ—въ XIX столѣтіи.

Къ творчеству Массейса близко примыкаетъ Маринусъ Класъ изъ Ромерсваля, склонный къ утрировкѣ еще болѣе,

нежели его предшественникъ. Темы Маринуса—худые, отталкивающей внѣшности старики, съ жилистыми руками и морщинистыми лицами. Онъ достаточно красоченъ въ изображеніи непріятныхъ для созерцанія сюжетовъ и въ разработкѣ ультра-реалистическаго направленія.

Голландская школа примитива выдвигаетъ на рубежѣ столѣтій двухъ замѣчательныхъ живописцевъ Іеронимуса Босха и Питера Брегеля. Оба родились въ Голландіи. Смѣлый индивидуалистъ Босхъ въ то же время былъ и художникомъ съ большой фантазіей, часто превосходящей все до сихъ поръ сдѣланное. Новаторъ въ „чертовщинѣ" онъ сдѣлалъ ее своимъ культомъ. Яростно поклоняется онъ всему ужасному и сверхъестественному. Идеалъ Босха—странное противорѣчіе и грубый реализмъ.

Длительный путь отъ реализма до морали, несложной и вмѣстѣ съ тѣмъ убѣдительной, блестяще пройденъ въ Антверпенѣ и Брюсселѣ Питеромъ Брегелемъ старшимъ (1525—1569). Сатирикъ подъ вліяніемъ Босха, Брегель поражаетъ глубокимъ знаніемъ природы и характера человѣка; одинаково дѣйствуетъ онъ и на глазъ и на воображеніе.

„Слѣпцы" Брегеля (Неаполь) поражаютъ рѣзкимъ контрастомъ между несчастными фигурами падающихъ слѣпцовъ и окружающимъ ихъ здоровымъ и мирнымъ ландшафтомъ.

Къ стилю Брегеля примкнулъ пейзажъ Мехельнской школы со старшимъ своимъ мастеромъ Гансомъ Болемъ (1534—1593) во главѣ. Жиллисъ ванъ-Конинкслоо и Матвѣй Бриль,—этапы дальнѣйшаго перехода нидерландской живописи отъ XVI къ XVII вѣку.

Политическіе перевороты XVII вѣка не могли не отразиться на нидерландскомъ искусствѣ. Судьбѣ было угодно сохранить Брабантъ и Фландрію за прежней испанской властью и барóчнымъ искусствомъ. Исчезли всѣ слѣды подражанія италіанцамъ и осталось чисто фламандское національное искусство.

Первые шаги его были нетверды. Отвергнувъ италіанщину, фламандцы ощупью шли къ познанію новаго искусства. Исканіе новыхъ истинъ, разумѣется, трудно доставалось фламандцамъ; искусство до появленія Рубенса влачило жалкое существованіе. Его появленіе знаменуетъ блестящій расцвѣтъ фламандской живописи, золотой ея вѣкъ.

Петръ-Павелъ Рубенсъ родился въ Зигенѣ въ 1577 году. Воспитаніе въ Антверпенской школѣ Іезуитовъ сильно сказалось на выборѣ Рубенсомъ религіозныхъ сюжетовъ. Искусство молодой художникъ началъ изучать у Тобіаса Верхагта, продолжалъ свое образованіе у Адама ванъ-Ноора, посредственнаго въ сущности живописца съ явно выраженнымъ оттѣнкомъ эклектизма, и окончилъ его у Отто Веніуса, давшаго Рубенсу много цѣннаго, и вліяніе котораго замѣтно на юношескихъ произведеніяхъ художника. Восемь лѣтъ, проведенныхъ Рубенсомъ въ Италіи, совершенно преобразили молодого художника. Въ Антверпенъ онъ вернулся въ сознаніи своей художественной мощи, увѣренный въ своемъ талантѣ. На его счастіе въ то время уже была исчерпана старая фламандская сила и во всей Фландріи не было хорошаго живописца.

Носителемъ новой силы явился Рубенсъ. Стиль его съ самаго начала былъ стилемъ краснорѣчиваго разсказчика, который самъ увлекается своимъ краснорѣчіемъ, шутя преодолѣваетъ трудности, но никогда не бываетъ сильно затронутъ или взволнованъ.

Первый періодъ дѣятельности Рубенса открывается его „Распятіемъ“, написаннымъ въ духѣ, вывезенномъ художникомъ изъ Италіи. Для него характерна необузданная композиція, атлетическое тѣлосложеніе, а отсюда, какъ слѣдствіе, чрезмѣрно развитая мускулатура. Однимъ изъ раннихъ портретовъ Рубенса можно считать автопортретъ художника (Мюнхенская пинакотека), гдѣ художникъ изобразилъ себя со своей молодой женой, Изабеллой Брандтъ. На портретѣ изображены улыбающійся художникъ и гордая любимымъ и уже знаменитымъ мужемъ жена.

„Распятіе“ написано въ 1610 году. Черезъ два года окрѣпшій и сформировавшійся геній Рубенса еще болѣе развернулся во всей силѣ своего прекраснаго дарованія. Его „Снятіе со Креста“ датировано 1612 годомъ. Картина упрочила славу художника. Не успѣлъ онъ закончить картины, какъ ему наперерывъ посыпались заказы для церквей: Арраса, Малина, Валансьена и др. Въ упомянутой картинѣ, написанной свѣтлыми тонами, очень мало чувствуется индивидуальность автора и его фламандское происхожденіе. Рубенсъ явился великолѣпнымъ толкователемъ героической и стихійной силы. Изъ жизни святыхъ выбираетъ онъ сцены подвижничества; изъ жизни животныхъ и людей рисуетъ онъ моменты битвъ



Рубенсъ. Купаніе Діаны.

и стихійныхъ бѣдствій. Рубенсу не чужды, однако, и чистыя, спокойныя страницы жизни. Онъ знаетъ здоровое, еще чистое дѣтское тѣло и обманчивую роскошь пышныхъ женскихъ формъ. Мадонны Рубенса принадлежатъ къ зачарованнымъ созданіямъ. Достаточно вспомнить, напримѣръ, „Мадонна съ Ангелами“ въ Мюнхенской пинакотекѣ.

Къ тому же, приблизительно, времени относятся и декоративныя произведенія Рубенса „Исторія консула Деція Муса“, предназначенная для генуэзскихъ патриціевъ — великолѣпный эскизъ для стѣнного ковра (выполненъ въ сотрудничествѣ съ ванъ-Дейкомъ). Быстро и смѣло былъ написанъ Рубенсомъ между 1621 и 1625 годами огромный заказъ для Маріи Медичи изъ 23 большихъ полотенъ (2 портрета королевы) и 21 эпизодъ изъ ея жизни. Неблагодарность исторической темы художникъ скрасилъ миѳологіей. Смѣлый анахронизмъ и мощь поражаютъ наблюдателя въ этомъ шедеврѣ декоративнаго искусства. Роскошь французскаго двора и историческая дѣйствительность сочетались здѣсь съ прелестью Олимпа и поэтической фикціей.

Упомянутый циклъ Медичи является заключительнымъ аккордомъ во второмъ періодѣ творчества Рубенса. Работы его второго періода (1612—1625) по стилю приближаются къ работамъ Отто ванъ-Веена. Творческая смѣлость и сильный колоритъ отличаютъ изображенія Страшнаго Суда; вплоть до 1625 года прогрессируетъ поразительный геній Рубенса.

Перерывомъ поразительно интенсивной художественной дѣятельности Рубенса начинается третій и послѣдній періодъ жизни художника. Безсмертный Рубенсъ только что дошелъ до характерныхъ своихъ строгихъ тоновъ и нюансовъ. И вдругъ перерывъ. Художникъ, не переставая ни на минуту быть художникомъ, превращается, вдругъ, волею судебъ въ дипломата. Болѣя за родину, онъ стремится закончить войну между Испаніей и Англіей. Въ качествѣ уполномоченнаго ѣдетъ Рубенсъ отъ королевы Изабеллы къ королю Филиппу IV испанскому и Карлу I англійскому. Годомъ ранѣе, т.-е въ 1624 году, онъ пишетъ „Поклоненіе волхвовъ“, обширное полотно Антверпенскаго музея, гдѣ въ глаза сразу бросается геніальность рубенсовскаго творчества. Въ антверпенскомъ „поклоненіи“, въ его недоконченности и умышленной какъ бы недодѣланности, замѣчается какая-то недосказанность, чувствуется полетъ необычайной фантазіи.

Число пейзажей Рубенса, разсѣянныхъ въ разныхъ собраніяхъ и галлереяхъ, доходитъ до 50. Рубенсъ писалъ поле, лѣсъ, горы и луга, такъ какъ видѣлъ ихъ въ окрестности; отъ вниманія его не ускользнули ни свѣжее, ароматное утро, ни палящій зноемъ день, ни прохладный вечеръ. Съ жадностью, словно боясь пропустить что-то, набрасывается Рубенсъ, какъ гигантъ, на природу, чтобы черпать изъ нея новый приливъ творческой силы.

Рубенсъ умеръ сразу, умеръ сравнительно еще не старымъ человѣкомъ 30 мая 1640 года.

Прахъ его подъ скромной каменной плитой покоится въ церкви св. Іакова въ Антверпенѣ. Черезъ два года вдова художника поставила здѣсь небольшой алтарь, украшенный небольшой, прелестной картиной. На ней, по обычаю того времени, Рубенсъ изобразилъ себя въ видѣ св. Георгія, своего отца въ видѣ св. Іеронима, обѣихъ женъ и дѣвицу Лунденъ. Изъ всѣхъ произведеній великаго мастера, эта картина выдѣляется особенной тонкостью исполненія.

Антверпенъ полонъ памяти геніальнаго творца „Снятія со Креста" и имя его на каждомъ шагу вспоминается въ Антверпенѣ. Здѣсь можно прослѣдить Рубенса съ первыхъ его шаговъ и до самой его смерти. Помимо „Распятія" и „Снятія со Креста", уже отмѣченныхъ нами, въ Антверпенскомъ музеѣ ему посвящена цѣлая колоссальная галлерея. Въ Антверпенѣ въ типографіи Плантэна до сихъ поръ еще чувствуется его мощный геній.

Тамъ, въ Антверпенскомъ музеѣ самое главное вниманіе приковываетъ картина мало извѣстная, но тѣмъ не менѣе представляющая изумительный шедевръ. Картина носитъ названіе: „Причащеніе св. Францизска Ассизскаго". Она относится ко второму періоду изумительнаго творчества Рубенса и датирована 1619 годомъ. Сюжетъ картины несложенъ. Умирающій святой, полунагой, скованный болѣзнью человѣка, священникъ подносящій къ нему дары, и монахи, оплакивающіе святого—вотъ, въ двухъ словахъ, ея содержаніе. Невозможно описать всю глубину и красоту этой картины. Ее обязательно надо видѣть и даже фотографія безсильна въ ея передачѣ.

Упомянемъ еще „Мадонну съ попугаемъ", картину ранняго творчества Рубенса, вдохновлявшую ванъ-Дейка, и полное нѣжной граціей небольшое декоративное панно „Воспитаніе Богоматери".

Антверпенскій музей не исчерпываетъ Рубенсомъ всѣхъ своихъ богатствъ. Помимо цѣлаго ряда картинъ, его современниковъ (Ванъ-Дейка, Іорданса и др.)—въ музеѣ находится безцѣнное сокровище Яна ванъ-Эйка „Св. Варвара“, „Богоматерь съ Младенцемъ“ Ганса Мемлинга, рядъ картинъ ванъ-деръ-Вейдена, „Погребеніе Христа“ Квентина Массейса и много цѣнныхъ картинъ другихъ школъ.

Мы разсмотрѣли характеръ творчества Рубенса, вся жизнь котораго была сплошнымъ побѣдоноснымъ шествіемъ. Блестяще одаренный отъ природы, великолѣпно изучившій технику, онъ въ творческой своей силѣ является человѣкомъ, достигшимъ прямо невозможнаго. Рубенсъ былъ богатъ, окруженъ поклоненіемъ, стоялъ во главѣ большой имъ же созданной школы. Съ легкой руки Рубенса, фламандская живопись, отбросивъ манерность старо нидерландской школы, пріобрѣла индивидуальный характеръ.

Трудно представить себѣ тріумфальный, стихійный расцвѣтъ фламандской живописи безъ ванъ-Дейка. Въ то время, какъ Рубенсъ и блестящій кортежъ его сотрудниковъ создаютъ славу фламандской живописи въ самомъ Антверпенѣ. Ванъ-Дейкъ дѣйствуетъ какъ краснорѣчивый миссіонеръ, призванный судьбою упрочить будущность этого искусства за предѣлами Нидерландовъ.

Антонъ ванъ-Дейкъ родился въ 1599 году въ Антверпенѣ. Мать его, искусная вышивальщица, умерла въ то время, когда ванъ-Дейку было 8 лѣтъ. Однако, она успѣла заложить въ душѣ сына инстинктивное стремленіе къ чисто женскому изяществу. Поступивъ къ Балену, онъ вскорѣ переходитъ къ Рубенсу, называвшему ванъ-Дейка „лучшимъ изъ своихъ учениковъ“. Въ тотъ моментъ, когда талантъ молодого художника началъ опредѣляться, мастерская Рубенса была изумительнымъ очагомъ искусства, куда стекались художники, ученые, знатоки и государи. Передъ ванъ-Дейкомъ развертывалось зрѣлище пышной роскоши, гармонировавшей съ его формировавшимися вкусами и первоначальнымъ воспитаніемъ

Въ ванъ-Дейкѣ поражаетъ его ранняя зрѣлость. Раннія произведенія его совершенно не оправдываютъ ранней славы великаго портретиста. Пока ванъ-Дейкъ простой подражатель Рубенса. Первыя черты самостоятельности великаго

художника обнаруживаются въ его „Св.Мартинѣ“—сложной композиціи, поражающей прежде всего своей декоративностью. Мягкія краски картины придаютъ ей особую чарующую прелесть.

Въ Италіи, съ 1623 года, молодой ванъ-Дейкъ сразу попалъ на театръ художественной борьбы. Всюду въ искусствѣ намѣчаются новые пути. Увлекшись послѣднимъ великимъ расцвѣтомъ итальянскаго искусства, ванъ-Дейкъ вдохнулъ въ себя горячую атмосферу всеобщаго энтузіазма.

Наиболѣе замѣчательная картина ванъ-Дейка „Положеніе во гробъ“. Композиція ея очень проста и художникъ часто повторялъ ее на знаменитыхъ полотнахъ (Прадо и музеи Мюнхена и Антверпена). Благочестивыя руки положили тѣло Христа на край гробницы. Цвѣтъ этого безжизненнаго, разбитаго, залитого кровью тѣла — сама природа. Атверпенскій реализмъ смягчается очарованіемъ латинскаго вдохновенія; сѣверное искусство и южная красота встрѣчаются и сживаются въ единствѣ генія.

Вернувшись, по словамъ Карпентера, въ 1626 году въ Антверпенъ, ванъ-Дейкъ прежде всего занялся религіозными и мифологическими картинами. Онъ пишетъ (къ несчастію уничтоженное нынѣ) большое декоративное панно для Брюссельской ратуши, работаетъ и въ области церковной живописи. Изъ религіозныхъ картинъ ванъ-Вейка отмѣтимъ: „Распятіе“ въ Лиллѣ, полное мелодраматизма и „Страсти Господни“ церкви св. Михаила въ Гентѣ, исполненныя тонко, спокойно.

Наиболѣе извѣстнымъ и значительнымъ религіознымъ произведеніемъ ванъ-Дейка является „Христосъ среди двухъ разбойниковъ“ собора въ Малинѣ. Оно исполнено въ стилѣ Рубенса и полно простоты. Въ прекрасной Богоматери больше страсти, чѣмъ скорби.

„Христосъ на Крестѣ“ и „Христосъ въ Гробу“—произведенія ванъ-Дейка въ Антверпенскомъ музеѣ, небольшихъ размѣровъ, невольно заставляютъ думать, что геній художника не былъ склоненъ къ особенно большимъ композиціямъ. Если, какъ религіозный художникъ, ванъ-Дейкъ занимаетъ неопредѣленное положеніе, то какъ портретистъ онъ растетъ непрерывно.

Въ портретѣ аббата Сканіа (Антверпенъ) видна большая утонченность, видно барство, неизмѣнно свойственное ванъ-Дейку.

Въ Брюссельскомъ музеѣ среди другихъ сокровищъ Ванъ-Дейка, заботливо вывезенныхъ въ настоящее время нѣмцами неизвѣсто куда, помѣщается поразительный портретъ Де-ла-Файля, быть можетъ, одинъ изъ самыхъ очаровательныхъ твореній Ванъ-Дейка. Три четверти картины покрыты мягкой тѣнью; только голова и руки ярко освѣщены. Стоитъ усилить желтизну тѣла и темноту фона этого портрета, и передъ нами будетъ чисто рембрандтовскій портретъ. Въ 1632 году Вайнъ-Дейкъ покидаетъ Антверпенъ, чтобы на короткое время, на два года поселиться въ Англіи. Англійскій періодъ явился опорой расцвѣта творчества великаго художника. Англійскій періодъ былъ той знаменательной эпохой, когда этотъ многогранный и какъ будто непостоянный мастеръ внезапно превратился въ несравненнаго художника, приносящаго примѣръ новатора.

Въ Лондонѣ, куда прибылъ художникъ, онъ безостановочно работалъ. Несмотря на невиданную роскошь, окружавшую художника, онъ менѣе чѣмъ въ 10 лѣтъ успѣлъ написать около 350 портретовъ. Манера письма Ванъ-Дейка, становится все изысканнѣе; слой красокъ становится тоньше, и удивительнымъ становится, какъ удавалось ему такъ ясно обозначать рельефы рукъ или неровности лица. Сѣрый колоритъ портретовъ Ванъ-Дейка возвращаетъ его технику къ техникѣ мастеровъ среднихъ вѣковъ, которые постоянно пользовались сѣрымъ фономъ и прозрачными красками, но его колоритъ полонъ яркости и указываетъ на антверпенскую школу.

Ванъ-Дейкъ за это время дважды посѣтилъ Фландрію— въ 1634 и въ 1640 году. На слѣдующій годъ, послѣ кратковременнаго пребыванія въ Парижѣ, художникъ, изнуренный какой-то скрытой болѣзнью, скончался въ декабрѣ 1641 года.

Какова же была техника Ванъ-Дейка? Безъ всякаго сомнѣнія, она была громадна, даже болѣе того. Она была колоссальна. Однако, въ Англіи манера письма Ванъ-Дейка стала до того простой и естественной, что художнику не приходилось и думать о ней. Но упростивъ технику письма, Ванъ-Дейкъ обратилъ серіозное вниманіе на достоинство своихъ красокъ. Въ концѣ-концовъ Ванъ-Дейкъ пріобрѣлъ абсолютно оригинальную технику, соотвѣтствующую его пониманію красоты. Аристократическое изящество ванъ-дейковскихъ моделей необходимо требовало и величайшей

тонкости исполненія. Великій ученикъ Рубенса не старался потрясать или волновать, онъ хотѣлъ только плѣнять.

Ванъ-Дейкъ умеръ молодымъ, и, если хотите, умеръ непонятымъ. Если слѣдовать довольно шаткому дѣленію его художественнаго творчества на періоды, то въ первомъ онъ чуть ли не рабскій подражатель Рубенса, во второмъ, италіанскомъ—онъ горячій поклонникъ Тиціана и лишь въ Англіи Ванъ-Дейкъ, предоставленный самому себѣ, развернулся во всю. Въ многочисленныхъ англійскихъ портретахъ онъ проявилъ себя, поддержавъ старинную репутацію своей рассы. „Придавъ утонченность фламандскому идеалу XVII вѣка, Ванъ-Дейкъ возвелъ этотъ идеалъ въ родоначальники новой красоты".

Рубенсовскій современникъ, ученикъ и зять Адама ванъ-Ноорта, Якобъ Іордансъ (1583 — 1678) явился главою независимыхъ бельгійскихъ реалистовъ. Если Рубенсъ былъ художниномъ героевъ и небожителей, а Ванъ-Дейкъ представителемъ аристократизма, то Іордансъ явился пѣвцомъ повседневной жизни и народа. Его симпатіи всецѣло на сторонѣ людей ему равныхъ и его окружающихъ; онъ любилъ ихъ привычки и занятія. Вторымъ Рубенсомъ явился Іордансъ въ изображеніи различныхъ пирушекъ, гдѣ онъ показалъ себя тонкимъ и глубоко понимающимъ реалистомъ. Поразительная красота пышныхъ формъ тѣла, скрытыхъ подъ легкою, прозрачною тканью, ненасытные пьяницы и обжоры, веселье и здоровый смѣхъ—вотъ темы картинъ Іорданса. Любитъ онъ свѣжую и специфически рѣзкую фламандскую краску и ослѣпительно яркій солнечный свѣтъ. Іордансъ никогда не былъ въ Итатіи, всю жизнь оставаясь чистымъ фламандцемъ.

Первая дошедшая до насъ работа Іорданса—его „Распятіе" въ церкви Св. Павла въ Антверпенѣ. Въ ней художникъ не нашелъ еше своего настоящаго стиля. И картина обнаруживаетъ несомнѣнное вліяніе Рубенса. Поворотъ въ творчествѣ художника замѣчается въ ранней его картинѣ „Сатиръ въ гостяхъ у крестьянина". Стоя предъ картиной, невольно поражаешься удивительному реализму. Сочные тона и широкій розмахъ, свойственный Іордансу отличаютъ его крестьянъ отъ крестьянъ Брейгеля.

И въ своихъ религіозныхъ композиціяхъ Іордансъ остается попрежнему вѣчнымъ реалистомъ. Во всякомъ случаѣ онъ не живописецъ святыхъ; зато въ своихъ алле-

горіяхъ (Мельегръ и Сипаланта) въ Антверпенѣ Іордансъ безупреченъ. Въ аллегоріяхъ вполнѣ исчерпываетъ художникъ свое знаніе и любовь обнаженнаго тѣла.

Въ 1630 году манера писать рѣзко измѣняется у Іорданса и онъ начинаетъ слѣдовать Рубенсу. Изъ этого поздняго періода его дѣятельности замѣчательна „Тайная Вечеря" въ Антверпенѣ. Свое обозрѣніе нидерландскихъ художниковъ XVII вѣка мы закончимъ указаніемъ еще на одного выдающагося фламандца-пѣвца сельской тишины и народной жизни низшихъ классовъ. Мы имѣемъ ввиду здѣсь одного изъ талантливѣйшихъ представителей семьи Тенирсовъ—Давида Тенирса Младшаго (1610 — 1690). Любимый жанристъ знатнаго міра Тенирсъ былъ очень многообразенъ и плодовитъ. Несмотря на эту плодовитость, мотивами его произведеній остаются крестьянская жизнь, сельскіе кабачки, горькіе пьяницы и невинная чертовщина.

Извѣстно, что Давидъ Тенирсъ Младшій находится подъ вліяніемъ великаго Адріена Броувера изъ Уденарда, перваго пропагандиста народныхъ идей и жизни. Броуверъ и Тенирсъ Младшій оба работали надъ одинаковыми темами. Въ своемъ искусствѣ Тенирсъ много заимствовалъ у Броувера, но крестъяне, въ изображеніи послѣдняго, совершенно иные, нежели у Тенирса. Крестьянина Тенирсъ изображалъ передъ трактиромъ, за танцами, за стрѣльбою изъ лука, или закуривающаго свою трубку. Его крестьяне, мужчины или женщины, прежде всего здоровы, упитаны, пестро и тепло одѣты. Отъ Броувера заимствовалъ Тенирсъ характерный сверкающій тонъ. Но техника Тенирса несравненно хуже техники Броувера.

Окончился XVII вѣкъ и вмѣстѣ съ нимъ пышный расцвѣтъ Нидерландской живописи. Не забудемъ, что уже въ концѣ XVII вѣка начинается медленный и постепенный ея упадокъ. Правда, что на рубежѣ столѣтія, заключающаго „Золотой вѣкъ Нидерландской живописи", можно вспомнить нѣсколько именъ художниковъ, писавшихъ жанръ, пейзажъ, nature morte, но къ чему сухой перечень ихъ именъ, годовъ и картинъ, неимѣющихъ между собою никакой связи, никакого соотношенія.

И мы свое обозрѣніе Нидерландской живописи закончимъ краткимъ указаніемъ на то, что какъ XVIII, такъ и XIX вѣкъ для нея явились временемъ глубокаго упадка и длительной летаргіи.

Начало бельгійскаго строительнаго искусства теряется въ отдаленныхъ временахъ, примыкающихъ къ такъ-называемому „романскому“ стилю. Романскій стиль, по времени болѣе ранній, противопоставленъ болѣе позднему стилю „готическому“. Первыми архитектурными памятниками въ Бельгіи несомнѣнно явились церкви. При сравненіи между собой романскаго и готическаго стилей сразу бросается въ глаза существенная разница между ними. Несмотря на свои башни церковь романская еще тяжела и приземиста, въ то время какъ церковь готическая уносится кверху. Въ первой--заполненное пространство преобладаетъ надъ пустымъ; вторая, напротивъ, состоитъ изъ оконъ, розетокъ, маленькихъ башенъ и каменнаго кружева. Украшенія церкви романской условны, фантастичны или имѣютъ геометрическій характеръ; наоборотъ, украшенія церкви готической заимствованы изъ самой природы. Даже самъ внѣшній видъ романской церкви вызываетъ идею спокойнаго величія, сознающаго свою мощь; а строгій и яркій внѣшній видъ церкви готической какъ бы выражаетъ стремленіе души къ небу.

Переходъ отъ чисто романскаго къ чисто готическому стилю въ Нидерландахъ продолжался долго и очень замѣтенъ. Время это, извѣстное подъ именемъ „переходнаго стиля“, оставило намъ цѣлый рядъ молчаливыхъ памятниковъ прошлой жизни. Таковы, напримѣръ, церкви св. Іакова въ Турнэ, св. Николая въ Гентѣ и св. Сальвадора въ Брюгге.

Великолѣпнымъ яркимъ примѣромъ переходнаго стиля можетъ служить соборъ св. Гудулы въ Брюсселѣ, сооруженіе, начатое постройкой вскорѣ послѣ 1250 года, строившееся безконечно долго и оконченное вполнѣ только въ XV столѣтіи.

Брюссель. Св. Гудула.



Лувенъ. Ратуша.



К. Флорисъ. Ратуша въ Антверпенѣ.




Брюгге Каналъ.

Начало чистой готики, какъ стиля чужого, французскаго, хронологически совпадаетъ съ переходнымъ стилемъ. Начинаясь въ XII вѣкѣ, готическій стиль достигаетъ своего расцвѣта въ концѣ XIII и началѣ XIV вѣка и кончается въ XVI столѣтіи.

Строительство въ Нидерландахъ группируется возлѣ излюбленныхъ высокихъ башенъ и проявляется какъ въ церковныхъ, такъ и въ гражданскихъ постройкахъ. Большинство фландрскихъ соборовъ построено въ готическомъ стилѣ. Этотъ стиль, сообразно съ формою орнаментаціи оконъ, раздѣляется на три періода: ланцетовидный, лучистый и пламенѣющій. Въ первомъ періодѣ готическій стиль простъ и строгъ; его отличаютъ цилиндрическіе пилястры и причудливо украшенныя капители.

Значительнѣйшими постройками бельгійской готики указаннаго перваго періода являются хоръ и притворъ собора въ Турнэ и церковь св. Мартина въ Иппернѣ. Одинъ изъ красивѣйшихъ архитектурныхъ памятниковъ Бельгіи — церковь св. Ромуальда въ Малинѣ, начатая постройкой въ половинѣ XIV вѣка. Церковная колокольня (башня) заложена въ 1452 году, причемъ высота ея по первоначальному плану была опредѣлена въ 166 метровъ. Постройка ея не окончена; въ настоящее время башня имѣетъ 98 метровъ вышины и знаменита своими огромными часами, представляющими своего рода археологическую рѣдкость. Часы эти были построены въ первой половинѣ XVI столѣтія знаменитымъ въ то время мастеромъ Франкомъ Вотэ; особый интересъ въ этихъ часахъ представляетъ старинная фламандская система колоколовъ изъ 45 штукъ, гармонически настроенныхъ въ 4 октавы.

Житель Болоньи — Жанъ Аппельманъ заложилъ въ 1352 году соборъ въ Антверпенѣ — семинарную крестовидную базилику. Оконченный въ XVII вѣкѣ (1616) антверпенскій соборъ является самымъ красивымъ готическимъ сооруженіемъ Бельгіи, съ необъятной взору кружевной башней вышиною въ 123 метра. Цвѣтныя стекла XVII вѣка еще болѣе усиливаютъ впечатлѣніе.

Гражданскія постройки Фландріи среднихъ вѣковъ сильно отличаются отъ церковныхъ. Постройки эти всѣ готическаго стиля въ той его фазѣ, когда готика переходитъ въ ренессансъ. Онѣ отличаются богатствомъ украшеній и вкусомъ и относятся ко времени расцвѣта торговыхъ сно-

шеній и промышленности. Первыя мѣста среди этихъ городовъ въ XIII вѣкѣ занимали Брюгге, Ипернъ и Гентъ. Въ ихъ гражданской архитектурѣ вполнѣ отразились богатство и художественный вкусъ горожанъ.

Высокія, четырехъ-рамныя башни, такъ называемыя (Beffroi), являлись символами побѣдоносно защищаемыхъ мѣстныхъ вольностей и правъ. Значеніе подобной Beffroi въ Гентѣ усугубляется тѣмъ, что начатая постройкой въ 1183 году она вообще явилась первой вѣчевой башней. Для любителей средневѣковой гражданской архитектуры Гентъ даетъ богатый матеріалъ. Въ городѣ много жилыхъ домовъ романскаго стиля.

Суконные рынки, гдѣ складывались обычно знаменитыя произведенія фламандскаго ткацкаго производства, свидѣтельствовали объ обширныхъ торговыхъ сношеніяхъ. Суконные ряды въ Ипернѣ строились съ 1200 до 1304 года и до сихъ поръ сохранили свой старинный видъ. Въ этомъ грандіозномъ зданіи характерны одинъ надъ другимъ два ряда стрѣльчатыхъ оконъ.

Торговые ряды въ Брюгге (1284—1364) были перестроены въ XVI вѣкѣ и только ихъ беффруá гордо высится въ своемъ прежнемъ нетронутомъ средневѣковомъ видѣ. Эта область зодчества порождена исключительно потребностью и оригинальнымъ художественнымъ вкусомъ.

Перлами фландрской готики являются ратуши, на постройку которыхъ обыкновенно города удѣляли много средствъ и вниманія и особенно заботились о ихъ декоративности. Первыя ратуши относятся къ періоду ранней готики, т.-е. къ XIII и XIV вѣкамъ.

Ратуша въ Брюгге начата Жаномъ Ронжиромъ въ 1376 году и окончена въ 1387 году. Сорокъ ея фасадныхъ нишъ были заполнены статуями графовъ фландрскихъ. Статуи исчезли въ 1792 году и были замѣнены новыми. Вслѣдствіе своихъ высокихъ оконъ, ратуша производитъ впечатлѣніе скорѣе церкви, чѣмъ гражданской постройки.

Въ XV вѣкѣ искусству Западной Европы пришлось пережить многое. Внезапный интересъ къ Греціи и Риму вообще и къ литературѣ и исторіи древнихъ въ частности, проявившійся въ Италіи въ XIV вѣкѣ, долженъ былъ найти себѣ откликъ и въ другихъ государствахъ. Терминомъ „возрожденіе" или „ренессансъ" обозначаютъ этотъ подъемъ въ изученіи древности. Древность изящна, древность—благо-

родна — въ одинъ голосъ повторяли и поэты и ученые. Петрарка, Бокаччіо и Салунтати проповѣдывали гуманистическія идеи, на фонѣ которыхъ и возникла собственно архитектура Возрожденія.

Здѣсь не мѣсто спорить, удаченъ или неудаченъ терминъ „Возрожденіе". Если даже онъ и неудаченъ, то во всякомъ случаѣ всеобъемлющъ. Гуманизмъ у ступеней трона, въ городахъ, какъ центрахъ пропаганды новыхъ идей, гуманизмъ въ деревняхъ и всюду призванъ играть значительную роль въ ренессансѣ.

Болѣе удачнымъ, по моему мнѣнію, можно считать опредѣленіе ренессанса, какъ разницы во взглядахъ на религію, знаніе и искусство по сравненію со средневѣковьемъ.

Изучая ренессансъ какъ направленіе, необходимое въ искусствѣ современности, мы невольно наталкиваемся на два основныхъ его закона: натурализмъ и индивидуализмъ. Послѣдній помогалъ человѣку постигнуть возвышенное; къ тому же, впрочемъ, стремилось и изученіе природы.

Ренессансъ въ Нидерландахъ явился отросткомъ позднѣйшей готики. Поэтому памятники его въ Нидерландахъ носятъ не совсѣмъ обычный характеръ.

Еще продолжаютъ строиться начатые въ XIV столѣтіи въ духѣ высокой готики соборы въ Брюсселѣ, Гентѣ и Малинѣ, когда въ 1428 году начали строить Лувенскій соборъ св. Петра—трехсаженную базилику съ роскошнымъ внутреннимъ убранствомъ. Невольно цѣпенѣешь отъ ужаса при мысли, что нѣмцы въ эту войну не оставили камня на камнѣ отъ этого чуднаго произведенія голландско-готической мелкой архитектуры XV вѣка.

Гражданская архитектура XV вѣка въ Нидерландахъ цѣликомъ примыкаетъ къ церковной. Тенденція XIV вѣка строить зданія исключительно въ зависимости отъ насущной потребности наблюдается и на протяженіи XV. Снова ратуши halles—безконечные торговые ряды, имѣющіе особенный свой духъ и оттѣнокъ.

Всѣ оригинальнѣйшія и выдающіяся ратуши относятся къ XV и первой половинѣ XVI вѣка. Изящныя линіи и богатый орнаментъ рѣзко выдѣляютъ старѣйшую изъ ратушей — брюссельскую. Нѣсколько зодчихъ трудились надъ созданіемъ ея и первымъ архитекторомъ исторія называетъ Якова ванъ-Тинена. Съ помощью Бога и дѣятельныхъ своихъ помощниковъ началъ около 1402 года ванъ-Тиненъ свою

постройку; быстро при матеріальной помощи горожанъ двигалась работа. Впрочемъ ванъ-Тинену не удалось видѣть ратушу окончательно законченной. Онъ умеръ и мѣсто его заступилъ Янъ ванъ-Рюнсбрукъ, которому къ 1455 году и пришлось закончить постройку.

Ратуша въ Лувенѣ, начатая въ 1447 году артистомъ-каменщикомъ Матвѣемъ Де-Лайенсомъ, была благополучно закончена въ 1463 году. Несмотря на внѣшнее богатство и массу скульптурныхъ украшеній, ратуша по своимъ особенностямъ сколокъ готики XV столѣтія. Къ тому же самому стилю и времени относится биржа въ Брюсселѣ (1531), возобновленная въ наше время архитекторомъ Шадде; его реставрація сохранила наиболѣе характерныя части зданія.

Искусство Нидерландовъ въ XVI вѣкѣ подвергается сильнѣйшему италіанскому вліянію. Формы италіанскаго ренессанса въ архитектурѣ и орнаментикѣ образуютъ на почвѣ Нидерландовъ особый „смѣшанный" стиль, въ основѣ котораго заложена все та же готика.

Сначала тихо, потомъ сильнѣе и, наконецъ, мощнымъ, почти бурнымъ потокомъ прорывается италіанское вліяніе— горячая проповѣдь изученія красоты человѣческаго тѣла, гармоничныхъ и мужественныхъ движеній.

Было уже отмѣчено, что италіанское вліяніе сильно замѣтно на Нидерландской архитектурѣ. Послѣднія постройки готики уже не обнаруживаютъ строгости стиля болѣе раннихъ готическихъ построекъ. Стрѣльчатый стиль изчезъ какъ то самъ собою; его съ негодованіемъ отвергли архитектора, для которыхъ слова „готика" и „готическій" были синонимомъ всего варварскаго. На фасадахъ зданій незамѣтно уже ломаныхъ и вычурныхъ линій: всюду царитъ строгая послѣдовательность и соразмѣрность.

Архитекторъ Карла V Ромбоутъ Кельдермансъ изъ Мехельна строитъ въ 1518—1535 году въ Гентѣ позднеготическую ратушу. Но личность Кальдерманса, какъ архитектора, скорѣе имѣетъ обликъ поклонника ренессанса. Если бывшій дворецъ Маргариты Австрійской въ Малинѣ (теперь зданіе судебныхъ учрежденій), проектированный тѣмъ же Кельдермансомъ, и обнаруживаетъ слабые признаки ренессанса, то такъ-называемый домъ цеха рыбаковъ въ Малинѣ уже типичное зданіе только-что указаннаго стиля.

Къ зданіямъ ранняго ренессанса принадлежитъ и ратуша въ Антверпенѣ (1561—1565) Корнелія Флориса, зна-

менитаго архитектора и скульптора. Средній фронтонъ ея выполненъ въ готическомъ стилѣ. Характерными для зданія являются пилястры, готическіе въ первомъ и іоническіе во второмъ. Центральная, нѣсколько выдающаяся впередъ часть зданія поставлена въ красивое соотвѣтствіе съ обоими его крыльями.

Первый періодъ ренессанса продолжался недолго. Вскорѣ послѣ его появленія, въ Нидерландахъ наступаютъ столь неспокойныя времена, что трудно было думать о красивыхъ постройкахъ. Нѣсколько строеній этого времени являются наглядными образчиками ренессанса и обнаруживаютъ очень интересную и характерную орнаментацію.

Въ концѣ XVI вѣка трудами и необузданной фантазіей талантливыхъ учениковъ Микель-Анджело образовался въ Италіи новый стиль, извѣстный подъ именемъ „бароко“.

Политическія событія того времени сохранили современную Бельгію съ ея валлонскимъ и фламандскимъ населеніемъ за Испаніей и католицизмомъ. Въ Бельгіи, вѣрнѣе въ бельгійской части Нидерландовъ, господствовалъ усердно культивируемый стиль сѣвернаго бароко. Бельгійское бароко полно національной силы народа, имѣвшаго богатое историческое прошлое.

Въ началѣ XVII вѣка въ правленіе эрцгерцога Альбрехта и Изабеллы во всѣхъ городахъ замѣчается усиленное церковное строительство. Вся энергія и бодрость фламандскаго народа перешла въ архитектуру. Первый архитекторъ правящей четы—Венциславъ Кёберлеръ работалъ еще въ духѣ италіанскаго позднягo ренессанса; ему, между прочимъ, принадлежитъ планъ церкви Кармелитовъ въ Брюсселѣ. Жакъ Фронкаръ, одинъ изъ видныхъ мастеровъ бельгійско-барочной церковной архитектуры, далъ планъ іезуитской церкви въ Брюсселѣ (1606—1616), сохранившейся только въ рисункахъ. По нимъ можно судить о постепенномъ возвышеніи и побѣдѣ національнаго фламандскаго духа надъ италіанскимъ вліяніемъ.

Франсуа Агильонъ нарисовалъ эскизъ для церкви Іезуитовъ въ Антверпенѣ, а знаменитый Петеръ Гуйссенсъ въ 1614 году принялся за ея постройку. Самая величественная церковь въ стилѣ фламандскаго ранняго бароко — она была окончена въ 1621 году. Созданная изъ мрамора и другихъ цѣнныхъ каменныхъ породъ, церковь послѣ пожара 1718 года къ сожалѣнію утратила свою былую роскошь и стиль.

Внѣшній видъ ея, впрочемъ, сохраненъ по старымъ проэктамъ. Лицевой широкій фасадъ церкви, производящій, кстати сказать, прекрасное впечатлѣніе, состоитъ изъ трехъ этажей, увѣнчанныхъ трехугольнымъ фронтономъ. Внутри церковь тосканскими колоннами дѣлится на три нефа, причемъ два боковыхъ корабля перекрыты плоской кровлей.

Іезуитскія церкви Брюгге, Люттиха, Иперна и Намюра имѣютъ тотъ же стиль бельгійскаго бароко, не безъ основанія называемый „стилемъ іезуитовъ". Благородныя формы этого стиля долгое время были извѣстны подъ именемъ „стиля Рубенса". Въ основѣ названія лежитъ невѣрное предположеніе, что почти всѣ церкви іезуитовъ построены по планамъ знаменитаго художника. Какъ извѣстно, Рубенсъ не сдѣлалъ ни одного архитектурнаго эскиза, кромѣ эскиза для собственнаго своего дома въ Антверпенѣ. Любовь Рубенса къ античному въ проэктѣ его собственнаго дома соединяется съ творческой особенностью великаго фламандца. Въ своемъ дворцѣ Рубенсъ показалъ поразительное знакомство съ италіанскими декоративными элементами.

Любимому ученику Рубенса, Лукѣ Фекербу (1617—1697) обязаны мы сооруженіемъ нѣсколькихъ интересныхъ церквей. Тяжелый, массивный характеръ, свойственный всѣмъ безъ исключенія сооруженіямъ Фекерба, не приминулъ сказаться и на его іезуитской церкви въ Лувенѣ (1650—1666). Гнетущая и, пожалуй, ненужная излишняя тяжесть портитъ общее впечатлѣніе отъ церкви іезуитовъ и Нотръ Дамъ-д'Аневикъ въ Малинѣ, выстроенныхъ въ смѣшанномъ съ національнымъ элементомъ стилѣ бароко.

Гражданская архитектура Бельгiи еще держится традицiи узкихъ готическихъ построекъ съ фронтонами. Но уже домъ кожевеннаго цеха на антверпенскомъ рынкѣ (1644) выстроенъ въ стилѣ произвольнаго фламандскаго бароко. Въ этомъ стилѣ выдержанъ и рядъ другихъ домовъ антверпенскаго рынаа. Всѣ они, взятые вмѣстѣ, придаютъ городу живописный, до нѣкоторой степени барочный, но прежде всего истинно фламандскiй видъ.

Зданiя бароко отличаются свободой и причудливостью. Къ несчастiю во время грандiознаго пожара 1695 года, вспыхнувшаго отъ обстрѣла Брюсселя французской армiей погибли всѣ дома цеховъ. Огненная стихiя пощадила одинъ изъ перловъ поздней готики — величественный Maison du Roi. Быстро прошла реставрацiя города, и въ ней сказался уже духъ времени. Самый стиль новыхъ построекъ измѣнился. Съ фасадовъ домовъ исчезли вазы и аллегорическiя фигуры: ихъ замѣнили колонны съ картушами и гирляндами. Единственной цѣлью зодчихъ было внести дыханiе жизни въ холодныя, каменныя стѣны.

Особенность и мощь бельгiйской архитектуры XVII вѣка послѣ Рубенса постепенно начинаетъ отцвѣтать. Сами собою падаютъ въ теченiе большей части XVII столѣтiя знаменитые рубенсовскiе колоритъ, духъ и темпераментъ. Искусство Бельгiи приходитъ къ печальному выводу—у него нѣтъ своего содержанiя.

Волей или неволей приходилось питаться французскими заимствованiями, столь замѣтными прежде всего на церковной архитектурѣ. Храмы теперь перестаютъ выражать душевное настроенiе. Ихъ воздвигаютъ теперь мало; стиль ихъ теперь уже не выдержанъ, и его можно характеризовать какъ переживанiе стилей Людовиговъ XV и XVI.

Слабые отголоски вѣка Рубенса сохранилъ еще „Домъ пивоваровъ" на брюссельскомъ рынкѣ (1752). Теперешній королевскій дворецъ на Плясъ де-Мейръ въ Антверпенѣ, построенный въ 1745 году по планамъ архитектора Питера ванъ-Баюршейдта Младшаго въ стилѣ рококо изъ сѣраго камня—по внѣшнему виду является довольно скучной постройкой.

Французскій классицизмъ въ Бельгіи насадилъ безспорно талантливый архитекторъ Гимаръ. Изучая теорію стилей и изящныхъ искусствъ, онъ примѣнилъ свои знанія и долголѣтній опытъ въ постройкѣ изящнаго „Дома Сословій" (1779 — 1783), гдѣ теперь засѣдаютъ бельгійскія законодательныя палаты.

Конецъ XVIII и начало XIX вѣка для Бельгіи явилось тяжелымъ временемъ. Страна была разграблена республиканской арміей и подчинена до 1815 года Франціи. Во время республики и деспотическаго правленія Наполеона были окончательно утрачены не только бельгійская самостоятельность, которой пользовалась страна подъ австрійскимъ владычествомъ, но и самое спокойствіе Бельгіи. Конечно, о монументальныхъ постройкахъ никто и не думалъ. Лишь голландское владычество 1815—1830 года позволило Бельгіи немного отдохнуть отъ пережитыхъ волненій, но о національномъ, особомъ стилѣ не могло быть и рѣчи. Немногочисленныя постройки — ратуши создаются въ академическомъ стилѣ. Стиль рококо XVIII вѣка пережилъ самъ себя; попрежнему продолжаются французскія заимствованія. Гражданскія постройки воздвигаются по образцамъ стараго фландрскаго ренессанса изъ краснаго кирпича. Для постройки немногочисленныхъ церквей обратились вновь къ романскому и готическому стилю. Сначала эти подражанія были несовершенны, но съ теченіемъ времени церкви стали обнаруживать болѣе глубокое пониманіе средневѣковаго искусства и болѣе удачное примѣненіе отдѣльныхъ его частей.

Важнѣйшей брюссельской постройкой средневѣкового стиля является Маріинская церковь въ Схарбекѣ отдѣльныя части которой снова воскрешаютъ романскій стиль. Церковь Св. Михаила и Петра въ Антверпенѣ I. Ванъ-Дейка сооружена въ болѣе строгомъ романскомъ стилѣ. Въ погонѣ за подражаніями среднимъ вѣкамъ воздвигаются дома цеховъ въ Брюсселѣ и биржа въ Антвер-

Брюссель. Кружево, эпоха Людовика XIV

Брюссель. Кружево; стиль Ампиръ.

Брюссель. Ратуша.

Малинъ. Церковь св. Ромуальда.



БРЮГГЕ. НАБЕРЕЖНАЯ.

пенѣ съ двухъ этажной аркадой, постройки Іосифа Шадде (1818—1894). Въ послѣдніе годы при подражаніяхъ старымъ стилямъ архитекторы проявили больше иниціативы; къ тому же ихъ задачу облегчаютъ великіе художники. Адептъ итальянско-французскаго высокаго ренессанса Альфонсъ Бала въ своемъ красивомъ по формамъ дворцѣ изящныхъ искусствъ въ Брюсселѣ, показалъ себя не столько практикомъ, сколько великолѣпнымъ знатокомъ теоріи стилей. Іосифъ Поэлаэртъ (1816—1879) строитъ въ Брюсселѣ колоссальный „Дворецъ Правосудія“ (Palais de Justice). Соединеніе различныхъ отдѣльныхъ формъ многихъ стилей и эпохъ объединенныхъ фламандскимъ геніемъ, въ результатѣ дало выдающееся характерное зданіе. Символическій дворецъ знаменуетъ собой побѣду справедливости. Постройкой этого зданія Бельгія какъ бы желала отпраздновать свое вступленіе на новый путь культуры, знанія и прогресса. Несмотря на всѣ успѣхи, достигнутые за короткое время бельгійскими зодчими, образованіе новаго, оригинальнаго стиля явилось очень затруднительнымъ. Попрежнему подражали романскому стилю, готикѣ и ренессансу, но новыя архитектурныя формы не примѣнялись.

Вскорѣ выяснилась вся непригодность примѣненія подобныхъ построекъ. Тогда зодчіе стараются вновь хотя чѣмъ-либо нѣсколько оживить холодную суровость фасадовъ. Вновь выступаютъ личный вкусъ и свобода, выступаютъ, однако, безъ образованія индивидуальнаго стиля и безъ примѣненія его цѣлой школой. Бельгійцы останавливаются теперь на новыхъ формахъ, использовавъ впрочемъ и старыя.

---

Немногіе остатки готической пластики показываютъ, что красота французскаго ваянія того времени не была еще понята готикой. Примѣромъ этого ранняго искусства можетъ служить плоскій рельефъ портала госпиталя Св. Іоанна въ Брюгге, созданный въ XII вѣкѣ. Вполнѣ отвѣчая христіанскому идеалу готическаго искусства, скульптура выражаетъ въ то время жизнь души, а не красоту тѣла.

Цѣнными примѣрами примитивной пластики являются купели, дошедшія до насъ во множествѣ; старѣйшія изъ

нихъ, датированныя XI столѣтіемъ, сдѣланныя изъ камня, отличаются грубой работой. Орнаментація ихъ несложна: онѣ украшаются птицами и растеніями. Первыя фигурныя изображенія, нѣсколько каррикатурныя на нашъ взглядъ, знаменуютъ переходъ къ болѣе совершенной декоративной техникѣ. Совершенствуясь мало-по-малу, искусство освобождается отъ своихъ неуклюжихъ примитивныхъ формъ.

Съ самаго начала скульптура служила украшеніемъ могильныхъ памятниковъ: умершій изображался всегда на могильной плитѣ въ видѣ плоскаго рельефа въ лежачемъ положеніи. Въ такомъ видѣ сохранилась, напримѣръ, могила Генриха I, герцога Брабантскаго, умершаго въ 1235 году и похороненнаго въ церкви Св. Петра въ Лувенѣ.

Вскорѣ отъ могильныхъ плитъ и ихъ рельефовъ скульпторы перешли къ сооруженію отдѣльныхъ гробницъ и саркофаговъ. Изъ нидерландскихъ скульпторовъ кстати, сказать, хорошо и полно обслѣдованныхъ, можно указать на Жилля де-Блякера, всецѣло находившагося подъ обаяніемъ генія Клауса Слютера. Въ Брюгге въ церкви Богоматери можно указать на очень интересный, въ духѣ готики задуманный саркофагъ Маріи Бургундской, супруги императора Максимиліана I.

Во второй половинѣ средневѣковыя и въ теченіе всего Ренессанса скульпторы занимаются изготовленіемъ разныхъ деревянныхъ украшеній алтарей. Первыя работы подобнаго рода выполнены въ духѣ строгой готики. Художникъ, стоявшій во главѣ крупной Брюссельской мастерской, Янъ Борманъ навсегда связалъ свое имя съ вѣяніемъ готики. Лучшее его произведеніе алтарь св. Георгія, предназначенный для Лувена, былъ законченъ въ 1495 году. Характерная суровость XV вѣка естественно нашла себѣ откликъ и въ этомъ алтарѣ; однако, всѣ скульптуры Бормана мало индивидуальны по настроенію и очень вялы. Алтарные складни, строгіе въ XIV вѣкѣ, становятся во второй половинѣ XV и XVI вѣка болѣе свободными; отличить ихъ всегда можно по болѣе замѣтнымъ признакамъ творческой индивидуализаціи.

Наилучшей скульптурной работой первой половины XVI столѣтія является каминъ въ залѣ Шёффеновъ въ Брюгге (Дворецъ Правосудія), по рисунку художника Ланселота Блонделя, исполненный въ 1529 г. Гюйо де-Богранъ и тремя другими скульпторами. Скульптурный памят-

никъ этотъ принадлежитъ къ переходному, т.-е. примиряющему готику съ ренессансомъ стилю. На немъ представлена въ полныхъ жизни рельефахъ исторія Сусанны. Деревянный рѣзной фризъ во всю длину камина представляетъ Карла V, Максимилліана I, его супругу Марію Бургундскую, Фердинанда Аррагонскаго и Изабеллу Кастильскую среди оружія, „путти" и другихъ декоративныхъ мотивовъ. На общій характеръ композиціи повліялъ ренессансъ: непринужденныя позы фигуръ и красиво ниспадающая по линіямъ тѣла одежда. Надгробный памятникъ Карла Смѣлаго, работы Якоба Іонгелинка въ упомянутой уже нами церкви Богоматери въ Брюгге умышленно былъ поставленъ въ старомъ стилѣ.

Романистомъ и большимъ поклонникомъ итальянскаго ренессанса считается Корнелисъ Флорисъ (1518—1575). Въ своихъ работахъ онъ настолько увлекся итальянскими произведеніями, что совершенно забылъ старый стиль. Его выдающейся работой справедливо считается алтарная пределла въ Сентъ-Леонарде въ Лео, гдѣ многочисленные рельефы изъ Ветхаго и Новаго Завѣта расположены въ десять ярусовъ. Сильное впечатлѣніе оставляетъ это произведеніе, несмотря на отсутствіе въ немъ самостоятельной пластической жизни. У Флориса замѣчается смѣлость и какое-то неистовое щегольство декоративныхъ элементовъ; онъ работаетъ легко, неутомимо и не утрачиваетъ способности всегда нравиться. Свои изящныя скульптуры онъ одѣваетъ со вкусомъ.

Не менѣе характеристичной и изящной является алтарная пределла въ церкви Св. Якова въ Лувенѣ работы Яна Фельднера, теперь къ несчастью навсегда погибшая. Въ серединѣ XVI вѣка мастера работаютъ въ духѣ Флориса; лучшими изъ нихъ считаются творецъ камина въ Антверпенской ратушѣ и неизвѣстный мастеръ гробницы Яна Мерода. Къ нимъ можно причислить малинскаго уроженца Александра Колинэ, спеціализировавшагося на изготовленіи разнообразныхъ саркофаговъ.

Въ орнаментахъ архитектуры въ XVI вѣкѣ замѣтно проявленіе необычайной фантастики; творческая сила художниковъ была неизсякаема: они словно играютъ декоративными мотивами и комбинаціями ангеловъ и „путти", моссокъ и птицъ, окружая ихъ гирляндами цвѣтовъ и вѣтокъ.

Въ подобномъ стилѣ созданъ внутренній порталъ залы Шёффеновъ ратуши въ Уденардѣ Павла Шельде (1531).

Декоративный стиль XVII вѣка измѣняется подъ вліяніемъ Бернини и Рубенса. Тѣла становятся мускулистѣе, движенія увѣреннѣе и одѣянія полнѣе. Несмотря на кажущуюся массу скульпторовъ Бельгіи, индивидуальность ихъ такъ мало развита, что приходится разсматривать дѣятельность главнѣйшихъ изъ нихъ.

Династія Нолей извѣстна, какъ создателей алтарей и другихъ церковныхъ атрибутовъ. Бельгійская скульптура за исключеніемъ портретовъ носила декоративный характеръ. Въ церквахъ воздвигались гробницы знаменитыхъ лицъ и убирались всегда аллегорическими фигурами. За саркофагами слѣдовали кафедры, органныя перила и другія барочныя добавленія. Помимо Нолей, дѣятельность которыхъ сосредоточилась преимущественно въ Антверпенѣ и спеціальностью которыхъ были гробницы и фигуры святыхъ въ церквахъ Брюсселя, Антверпена и Гента, другой знаменитой фамиліей скульпторовъ были Квеллинусы. Артусъ Квеллинусъ (1609—1668), самый даровитый изъ всей фамиліи украсилъ Амстердамскую ратушу цѣлымъ рядомъ скульптуръ, плоскими рельефами и каріатидами; для фасада ея изваялъ онъ великолѣпно фронтонъ, въ которомъ художникъ является большимъ знатокомъ природы и выдающимся техникомъ. Его ученикъ Артусъ Квеллинусъ Младшій былъ необыкновенно плодовитъ и лучшимъ его произведеніемъ является Св. Розы въ церкви Св. Павла въ Антверпенѣ.

Семейство Дюкенца въ Брюсселѣ является мастерами, съ которыхъ собственно и началось дальнѣйшее развитіе Бельгійскаго ваянія. Іеронимъ Дюкенца (1602—1654) считается авторомъ прославленнаго фонтана Маннекэнъ Писсъ (1619 г.) въ Брюсселѣ. Курьезна исторія маленькаго купидона: согласно преданію онъ изображаетъ маленькаго сына Готфрида Брабандскаго, который въ люлькѣ присутствовалъ при одномъ изъ сраженій отца съ возставшими вассалами. Въ самый критическій моментъ битвы одинъ изъ солдатъ замѣтилъ, что въ люлькѣ маленькаго принца случилась обычная дѣтская бѣда. „Het manneken pist!", воскликнулъ воинъ при громкомъ смѣхѣ окружающихъ. Солдаты воодушевились и сраженіе было выиграно. Въ воспоминаніе этого событія герцоги Брабандскіе построили фонтанъ, извѣстный подъ именемъ Маннекэнъ-Писсъ. Купидонъ сдѣлался любимцемъ

горожанъ, его воспѣвали поэты, на немъ отражались всѣ важнѣйшія событія страны. Людовикъ XV пожаловалъ ему орденъ и украсилъ его шляпой съ бѣлой кокардой. Бронзовый мальчикъ имѣетъ мундиръ, надѣваемый на него въ торжественныхъ случаяхъ и имѣетъ чиновника.

Среди ваятелей, болѣе или менѣе подражавшихъ Рубенсу, самымъ извѣстнымъ считается Лука Федербъ изъ Малина (1617—1697), вдохнувшій новую жизнь не только въ малинское, но и во все фландрское ваяніе. Онъ работалъ и для Брюссельскаго собора, но въ Малинѣ въ соборѣ Ромуальда находятся лучшія его произведенія; они кромѣ того разбросаны и по другимъ церквамъ Малина.

Много труда и вниманія положили Фламандскіе художники на изготовленіе церковныхъ каѳедръ. Въ XIII вѣкѣ въ Бельгіи замѣчается тенденція украшать церкви алтарями, каѳедрами и статуями святыхъ. Значительный мастеръ Теодоръ Верхагенъ изъ Малина (1701—1759) изваялъ для церкви Св. Іоанна въ Малинѣ великолѣпную каѳедру, извѣстную подъ именемъ добраго пастыря. Генрихъ Франсуа-Фербруггенъ знаменитъ своей каѳедрой, на тему изгнаніе изъ рая, для церкви іезуитовъ въ Лувенѣ. Художникъ великолѣпно справился со своей задачей, изобразивъ Адама и Еву, окруженныхъ деревьями и звѣрями.

Что же касается до статуй святыхъ, то въ ихъ трактовкѣ замѣчается нѣкоторая небрежность: пропалъ присущій фигурамъ мощный духъ, мускулатура ихъ становится дряблой и неестественной. Для того, чтобы спасти зодчество, необходима была реакція противъ всеобъемлющаго бароко. Въ XIII вѣкѣ уже намѣчаются пути новыхъ теченій. Археологическія открытія Геркуланума и Помпеи вновь обратили вниманіе ученыхъ на изученіе антиковъ и первымъ ложно-классическимъ скульпторомъ былъ уроженецъ Брюсселя Жакъ Берже (1693—1756). На ряду съ нимъ замѣчателенъ и Жиль Ламберъ Годешарль, первый художникъ новаго направленія. Онъ украсилъ Домъ Сословій въ Брюсселѣ великолѣпнымъ ложно-классическимъ фронтономъ, согласованнымъ по стилю съ Французомъ Гимаромъ.

---

Мы переходимъ къ обозрѣнію бельгійскаго прикладного искусства. Главная промышленность Турнэ, завѣшанная го-

роду еще средними вѣками — ковры. Въ началѣ ковровая промышленность Бельгіи развилась въ Аррасѣ, пограничномъ городѣ современной Фландріи. Помимо ковровъ, впрочемъ, Аррасъ изготовлялъ еще въ XIV столѣтіи превосходныя, украшенныя золотомъ и серебромъ, шерстяныя ткани. Свое значеніе крупнаго ткацкаго центра Аррасъ сохранилъ вплоть до 1477 года, когда Людовикъ XI разграбилъ городъ и разогналъ его обитателей. Вообще ткацкое производство во Фландріи и Брабантѣ можетъ быть названо выдающеюся промышленностью XV вѣка. Когда рабочіе разгромленнаго Людовикомъ XI Арраса разбрелись по разнымъ городамъ и культивировали тамъ свою промышленность, на арену художественной дѣятельности Фландріи сразу выступаютъ Турнэ, Энгіенъ, Брюгге и Брюссель. Послѣдній уже въ XIV вѣкѣ изготовлялъ большія полотна съ фигурными изображеніями; до насъ онѣ не дошли, а Брюссельскіе ковры, знакомые болѣе намъ по литературнымъ источникамъ, относятся ко второй половинѣ XV вѣка.

Извѣстный уже намъ подъемъ живописи Нидерландовъ вмѣстѣ съ тѣмъ поднялъ на должную высоту ковровое производство Франціи и Брабанта. Въ одномъ коврѣ сочетались техника ткача и смѣлая фантазія художника. Документы прежняго времени уже давно опредѣленно связывали ткацкое ковровое производство съ многими именами великихъ нидерландскихъ художниковъ. По счастливой случайности мы знаемъ имя одного крупнаго художника, оставившаго намъ картоны для ковровъ, это былъ знаменитый Рожеръ-Ванъ-Деръ-Вейденъ; однако мы не знаемъ съ какимъ именно ковромъ связано его славное имя. Были, впрочемъ, неудавшіяся попытки связать имена другихъ крупныхъ художниковъ съ отдѣльными коврами: напримѣръ, Гвентина Массейса съ ковромъ Каѳедральнаго собора въ Эксѣ. Всѣ искусства того времени, не исключая и живописи, проникнуты были духомъ тщательной техники показной внѣшности работы и блеска краски. Однако ихъ работа въ этомъ отношеніи казалась безпомошной и, какъ теперь можно заключить, краски ихъ отъ времени потускнѣли. Если обратить вниманіе на отдѣльные моменты ковровой промышленности и на развитіе самаго стиля ковра, то можно сказать, что коверъ въ своемъ постепенномъ развитіи не могъ идти параллельно съ развитіемъ живописи. Стиль ковра естественно развивался медленнѣе живописи и главными виновниками этого, можно

считать, были художники специально ковровыхъ картоновъ, зарекомендовавшихъ себя вообще второстепенными силами, достигшими лишь въ данной области извѣстной роли и значенія.

Ткачи для своей промышленности пользовались различными рисунками и сюжетами: историческими, библейскими и миѳологическими. Не были забыты аллегоріи и пословицы. Въ первые годы XV вѣка композиція естественно еще не такъ своеобразна и гармонична, какъ далѣе. Рисунокъ еще расчлененъ на отдѣльныя части и персонажи пока безъ внутренней связи; творческій духъ и идея художника еще не обнаруживаютъ настоящей силы, чтобы объединить въ одно цѣлое отдѣльные имъ выбранные эпизоды; однако уже поражаетъ общая тщательность въ исполненіи. Въ коврахъ XV вѣка замѣчается еще очень несовершенная глубина пространства и неправильная группировка отдѣльныхъ дѣйствуюшихъ лицъ; рисунокъ ковра нерельефенъ, расплывчатъ и утомляетъ, въ противоположность коврамъ восточнымъ, глазъ наблюдателя.

XVI вѣкъ, какъ извѣстно, ознаменованъ всеобщимъ освобожденіемъ отъ послѣднихъ остатковъ средневѣковья. Нидерланды и ихъ ковровая промышленность обязаны подобнымъ освобожденіемъ всеобъемлющему и вездѣсущему искусству Италіи. Въ XVI вѣкѣ фабрикація ковровъ сосредоточивается въ Брюсселѣ и Оденардѣ. Спеціальностью перваго явились большіе ковры съ историческими сюжетами, попадаются впрочемъ и маленькіе ковры брюссельской работы. Оденардъ воспроизводилъ исключительно деревенскія сцены и ландшафты. Если Брюссель поставлялъ свои фабрикаты для князей и знати, то Оденардъ работалъ на горожанъ. Въ Брюссель, какъ въ центръ ковровой промышленности, за заказами обращались Карлъ V, его отецъ и мать, его сынъ Филиппъ II и другія царственныя особы; всѣ онѣ были извѣстны какъ ревностныя собиратели ковровыхъ работъ. Вельможи въ этомъ не отставали отъ нихъ.

Въ 1518 году Питеромъ ванъ-Эльстомъ былъ законченъ цѣлый рядъ ковровъ на тему „Дѣянія апостоловъ“, картонъ для которыхъ былъ нарисованъ Рафаэлемъ папѣ Льву X. Этотъ тканый шедевръ украшаетъ теперь Сикстинскую капеллу въ Ватиканѣ. Карлъ V въ 1531 году въ Брюсселѣ получилъ подарокъ въ видѣ стѣнного ковра съ изображеніемъ битвы при Павіи. Въ то же время тотъ же Карлъ V

подарилъ кардиналу Вольсію коверъ брюссельской работы съ изображеніемъ „Исторіи Авраама“. Францъ I заказываетъ коверъ съ изображеніемъ жизни Сципіона. Сынъ его Генрихъ II заказываетъ тріумфъ Сципіона. Императоръ Максимиліанъ пожелалъ на коврѣ увѣковѣчить свои охоты. Карлъ V заказываетъ знаменитому цеховому мастеру Виллему Паннемакеру „Разграбленіе Тунша“, въ двѣнадцати картинкахъ, по рисункамъ Яна Вермейна; картоны ихъ теперь находятся въ Вѣнскомъ императорскомъ музеѣ, а ковры въ королевскомъ замкѣ въ Мадридѣ. Изъ фламандскихъ художниковъ, подвизавшихся на поприщѣ ковроваго производства, кромѣ Вермейна, укажемъ на Страдонуса. Часто мастерская переходила отъ отца къ сыну; изъ такихъ художниковъ назовемъ фамилію Паннемакеровъ, трактовавшихъ библейскіе сюжеты въ видѣ аллегорій и сценъ изъ римской жизни, фамилію Раэсъ и др.

Чтобы создать шедевры, цѣнимые еще при жизни, художники и ремесленники работали объединенными силами. Успѣхъ, достигнутый XVI вѣкомъ, обнаруживается прежде всего въ композиціи гдѣ все строго провѣрено и обдумано. Подчасъ съ нашей точки зрѣнія удачно распланированы порой многочисленные персонажи; художники заставляютъ ихъ дышать и двигаться, число сюжетовъ быстро увеличивается. Кромѣ библіи художники трактуютъ и Тита Ливія; они проповѣдуютъ мораль и одинаково умѣютъ нравиться. Въ ихъ произведеніяхъ насъ поражаютъ сильные мужчины и стройныя красивыя женщины, намъ нравятся мѣстности, на которыхъ художники воспроизводятъ свои картины. Общее впечатлѣніе увеличивается поразительными ландшафтами и постройками ренессанса.

Рубенсъ и его школа нашли себѣ живой откликъ въ коврахъ промышленности. Благодаря политическимъ осложненіямъ въ концѣ XVI вѣка ковровая, какъ и всякая другая промышленность, переживала тяжелый мучительный кризисъ. Она постепенно падала и лишь наступившій съ воцареніемъ эрцгерцога Альбрехта и Изабеллы миръ, поднялъ ее. Вновь заработалъ Брюссель.

Бароко и рококо XII и XIII вѣка считаются очень важнымъ временемъ для Нидерландской художественной промышленности. Это видно уже изъ того, что Генрихъ IV Французскій въ своей художественной колоніи въ Парижѣ

Брюгге. Канцелярія „La Dreorf“

Ф. Денормъ· Гробница ·Франциска I-го и его жены въ Сенъ Дени.

предоставилъ нидерландскимъ матросамъ или французамъ, нидерландскимъ выученикамъ, больше правъ и преимуществъ.

Гобеленъ, отвѣчающій по самому характеру своему чему-то торжественному и возвышенному, можно разсматривать скорѣе съ точки зрѣнія живописи, нежели художественной промышленности. Особенно интересны бордюры гобелена, носящіе въ Бельгіи, Франціи, Англіи и Италіи въ первой половинѣ XVII вѣка еще формы ренессанса. Цвѣточно-узорный фонъ гобелена замѣнилъ теперь мѣсто геометрическихъ выполненій на фонѣ гобеленовъ болѣе старыхъ. На гобеленахъ встрѣчаются, помимо цвѣтовъ, изображенія звѣрей, птицъ и разнообразные ландшафты. Въ цвѣтущую пору нидерландскихъ гобеленовъ, продолжавшуюся до середины XVII вѣка, сюжеты ихъ многочисленны и разнообразны. Рубенсъ доставилъ брюссельскимъ мастерскимъ четыре большихъ серіи: исторію консула Деція Муса, предназначенную генуэзскимъ купцамъ „Торжество Св. Причастія", заказанное Инфантой Изабеллой для монастыря Св. Клариссы въ Мадридѣ, „Исторію царя Константина" для Людовика XIII и „Исторію Ахилла", для Карла I. Каждая изъ этихъ серій въ дальнѣйшемъ неоднократно повторялись.

Два ковра серіи „Исторіи царя Константина" въ концѣ 1622 года были привезены въ Парижъ. Первый изъ нихъ трактуетъ сюжетъ, когда императрица Елена подноситъ святой крестъ Константину, а второй—„Основаніе Константинополя" (Mobilier National Paris). Послѣдній коверъ изображаетъ Константина съ плащемъ, къ которому подходитъ старикъ съ компасомъ въ рукѣ. На верху летаетъ орелъ, держащій въ лапахъ лавровый вѣнокъ. Два только что названныхъ ковра интересны своими бордюрами, картушами, пальмами и гирляндами. На широкой синей каймѣ, образующей бордюръ гобелена, можно видѣть монограммы, состоящіе изъ буквъ: Т. Н и М. F—безъ сомнѣнія не только иниціалы старшихъ мастеровъ обойнаго цеха, но и первыхъ директоровъ гобеленовой мануфактуры—Марка и Франциска. Нужно думать, что эти признаки указываютъ, что гобеленъ былъ предназначенъ для короля.

Рубенсъ сумѣлъ вдохнуть новую жизнь и въ ковровую промышленность: его эскизы—цѣлыя поэмы, продиктованныя несомнѣнно выдающимся геніемъ; „Торжество причастія"—сильнѣйшая аллегорія, которую когда-либо могла создать католическая религія. Въ исторіи Деція Муса мастеръ вы-

сказываетъ благородное удивленіе передъ характеромъ республиканца древняго Рима. Выраженіе героизма, доступное Рубенсу, воплотилось въ „Исторіи Константина". „Красоту Рубенсъ достигъ исполненіемъ драматическаго интереса, легкость—мощностью силы и, наконецъ, полноту—всею особенностью цѣлаго".

Рубенсъ, какъ было сказано, не былъ единственнымъ художникомъ доставлявшимъ картоны ткачамъ. Множество картоновъ оставилъ Яковъ Іордансъ одинъ и совмѣстно съ Яномъ Фитомъ. Въ этихъ работахъ художникъ остается попрежнему мастеромъ народа. Но у учениковъ Рубенса не хватаетъ мощи и блеска великаго учителя. Изъ другихъ рубенсовскихъ учениковъ, работавшихъ для ковровой промышленности, укажемъ на Ванъ-Уденса, К. Шута и др.

Большой любовью и популярностью ткачей пользовался популярнѣйшій художникъ конца XVII и начала XVIII вѣка Давидъ Тенирсъ. Изображеніе историческихъ подвиговъ не можетъ болѣе привлекать вниманіе народа. Жизнъ крестьянъ и деревенскія увеселенія занимаютъ богатыхъ горожанъ и собственниковъ великолѣпныхъ дворцовъ: они любили видѣть у себя изображеніе живой, искряшейся жизни и здороваго веселья.

Итакъ Брюссель работалъ по наброскамъ Рубенса, а Оденардъ, спеціальностью котораго были изображенія сельской жизни, слѣдовалъ Тенирсу. Маленькіе провинціальные города давали ковры богатому и среднему классу одинаково.

При общемъ упадкѣ страны, начинаетъ постепенно падать и ковровое искусство. Позднѣе, когда первенство перешло уже къ французской гобеленовой промышленности, еще можно назвать нѣсколько подлинно фламандскихъ городовъ, гдѣ процвѣтало нидерландское гобеленовое производство. Таковы: Брюссель, Брюгге, Турнэ, Лилль и Валансьенъ. Падая мало-по-малу, ковровая промышленность окончательно глохнетъ въ концѣ XVIII вѣка. Впрочемъ, еще въ то время техника ковроваго производства стояла на значительной высотѣ и работы Брюсселя, обозначаемыя обыкновенно двойнымъ „В" на краю, продолжали пользоваться, благодаря законченности рисунка, большимъ успѣхомъ.

Во второй половинѣ XVIII вѣка стѣнные ковры снабжались полотнами, разрисованными масляными красками съ сюжетами изъ крестьянской жизни.

Въ наше время была сдѣлана попытка воскресить старое ковровое искусство; въ Малинѣ была устроена ковровая фабрика, гдѣ по рисункамъ художника Виллема Гефа былъ вытканъ рядъ ковровъ, съ изображеніемъ цеховъ и гильдій, для ратуши въ Брюсселѣ.

---

Кружево, какъ образчикъ художественно-промышленной индустріи, несомнѣнно представляетъ цѣнный объектъ для всесторонняго его изученія; какъ таковой, онъ примѣчателенъ въ двухъ отношеніяхъ: въ экономическомъ, доставляя извѣстный заработокъ, и чисто-художественномъ— какъ показатель національныхъ или чисто-мѣстныхъ особенностей.

Прежде чѣмъ говорить объ исторіи кружева въ Нидерландахъ и Франціи, необходимо уяснить себѣ чисто-техническое дѣленіе кружева на двѣ главныя категоріи: плетеныя на коклюшкахъ и кружева, шитыя иглой. Исторія нидерландскихъ кружевъ фактически немыслима безъ разсмотрѣнія участія Италіи и Франціи въ дѣлѣ кружевной промышленности.

Впервые кружева, вязаныя на коклюшкахъ, появились въ Нидерландахъ, по мнѣнію Overloopa, во вторую треть XVI вѣка и носили названіе фландрскихъ. Въ видѣ богатыхъ украшеній ихъ легко замѣтить на портретахъ фламандской школы конца XVI вѣка.

Въ XVII и XVIII столѣтіяхъ Бельгія уже является классической страной коклюшечныхъ кружевъ. По внѣшнему виду и техникѣ очень красива барочная форма фландрскаго плетенаго кружева, съ большими тяжелыми вѣтвями и цвѣтами. Вмѣстѣ съ тѣмъ богаты формами и красивы также барочныя кружева, шитыя иглой.

Маленькія, едва замѣтныя петельки фландрскаго кружева, къ концу XVII вѣка, образуютъ сѣтку или кружевной фонъ, на который затѣмъ и нашивается рисунокъ, изготовленный заранѣе на отдѣльныхъ маленькихъ пяльцахъ.

Въ XVIII вѣкѣ наслѣдіемъ бороко, въ нѣсколько измѣненномъ его видѣ, является такъ называемое голландское кружево, получившее свое названіе отъ сѣвернаго Брабанта, гдѣ оно вырабатывалось. Узоръ голландскаго кружева очень мелкій, типично барочный. Оно, по внѣшнему виду

напоминая скорѣе ткань, какъ въ рисункѣ, такъ и въ техникѣ обнаруживаетъ сходство съ кружевомъ Фландріи, рисунокъ котораго состоитъ изъ тонкихъ изящныхъ линій.

Слѣдующій и вмѣстѣ съ тѣмъ заключительный этапъ въ развитіи голландскаго кружева — кружево Валансьена (XVII). Фландрское кружево, по мнѣнію Overloop'a, подходитъ близко къ кружеву итальянскому. Ихъ сближаетъ нитка, болѣе тонкая у Нидерландовъ, нежели у Италіи.

Тончайшія льняныя нитки доставили фландрскимъ кружевамъ вполнѣ заслуженную славу. Въ смыслѣ нитокъ Бельгія была въ удивительно хорошихъ условіяхъ. Нитки были или своего, или голландскаго приготовленія; монастыри и школы городовъ личнымъ трудомъ подняли на должную высоту плетеную кружевную промышленность.

Въ рисункахъ фламандскихъ кружевъ проглядываетъ характерная страсть фламандца къ растеніямъ и цвѣтамъ. Кружева на коклюшкахъ пользовались особымъ почетомъ во все время, предшествующее великой революціи, и цѣнились, главнымъ образомъ, за мягкость контуровъ рисунка, сливающихся съ фономъ. Изъ плетеныхъ кружевъ Фландріи извѣстны: „point de Flandre“, „point de Bruges“ и особенно „point Mabuis“. Нидерландское кружево бароко въ XVIII вѣкѣ выдѣлило, какъ основной художественный центръ, три вѣтви: Брюссель съ Брабантомъ, Малинъ съ Антверпеномъ и Валансьенъ съ Брюгге и Гентомъ.

Разсмотримъ теперь кружева каждаго изъ указанныхъ центровъ въ отдѣльности.

Брюссельскій Palais du Cinquantenaire хранитъ великолѣпный экземпляръ кружева, преподнесеннаго эрцгерцогу Альбрехту и его супругѣ Изабеллѣ, какъ герцогамъ брабантскимъ, при въѣздѣ ихъ въ Брюссель. Это кружево является какъ бы программой всѣхъ дальнѣйшихъ кружевныхъ работъ Брюсселя. Брюссель не ограничилъ своего кружевного производства нуждами и потребностями церкви. Французская мода XVIII столѣтія сильно культивируетъ Брюссель и его знаменитыя „Points de Bruxelles“; на ряду со старыми кружевными украшеніями, Брюссель готовитъ кружева для дамскихъ и мужскихъ туалетовъ, платьевъ, чепчиковъ, фрезъ и жабо. Всѣ эти потребности моды, выбрасываемыя во множествѣ на рынокъ, обнаруживаютъ массу интимной прелести вкуса, элегантности въ поразительно тонкомъ богатѣйшемъ узорѣ.

Плетеныя брюссельскія кружева, эпохи Людовика XIV, при совершенствѣ ихъ техники, еще очень тяжелы въ рисункѣ.

Въ XVIII вѣкѣ Брюссельскія кружева носятъ названіе „Point d'Angleterre“ и по мнѣнію Dreger'а, подъ этимъ терминомъ слѣдуетъ подразумѣвать какую-то особую, ныне исчезнувшую манеру вязанія. Данныя французскихъ ученыхъ, кстати сказать, очень хорошо справившихся со своей задачей, обнаружили интересный фактъ, что большинство вывезенныхъ въ Англію кружевъ, извѣстныхъ въ общежитіи англійскихъ,—брюссельской работы. Тогда же, въ XVIII вѣкѣ, на ряду съ кружевами плетенами, появились кружева и шитыя. Одной изъ существенныхъ отличительныхъ ихъ особенностей — сравнительная дороговизна выработки, во много разъ превосходящая кружева плетеныя на коклюшкахъ.

Кружево Брабанта—тоже что брюссельское. Оно не плотно и расплывчато въ рисункѣ. Нѣжность и тонкость брюссельскаго кружева навсегда остается чуждой Брабанту.

„Dentelles de Malines“—считаются наилучшими и красивѣйшими кружевами послѣ брюссельскихъ. Малинъ — этотъ „городъ глупцовъ“ выходитъ на арену кружевной промышленности въ XVIII вѣкѣ и дебютируетъ аналогичными съ Брюсселемъ образцами, въ узорѣ которыхъ имѣются еще характерные барочные цвѣты и вѣтви.

Людовикъ XVI и его время не оставилъ безъ своего просвѣщеннаго, вниманія кружевовъ Антверпена, замкнувшагося въ небольшую, вполнѣ обособленную группу. Мало индивидуализаціи вносятъ и кружева „города мертвыхъ“— Брюгге и Гента. Ваза съ цвѣтами — непремѣнный атрибутъ Людовика XVI — вотъ ихъ рисунокъ. Спеціальность Гента, гдѣ Яковъ Ванъ-Артевельде въ 1345 году сжегъ папскую буллу, такъ называемыя „ложныя валансьены“—по красотѣ неуступающія настоящимъ.

Валансьены — кружева французскаго происхожденія. Несмотря на это, они должны быть разсматриваемы въ соотвѣтствіи съ нидерландскими плетеными кружевами. Тонкій, присущій исключительно французамъ вкусъ, отличаетъ слегка красноватыя валансьены отъ кружевъ Брюсселя, Малина и другихъ. Скромный маленькій валансьенъ— самый дорогой изъ всѣхъ плетеныхъ кружевъ; время расцвѣта его—эпоха Людовика XVI. Настоящія валансьены имѣютъ

поразительную и прямо невѣроятную тонкость. Чтобы понять всю прелесть валансьена, по мнѣнію знатоковъ, необходимо положить всю нѣжную ткань кружева на ладонь руки и попробовать ее наощупь. Валансьены, какъ мы видѣли раньше, не что иное, какъ послѣдняя стадія „голландскихъ кружевъ", вырабатываемыхъ въ Бельгіи. Голландскія кружева и настоящія валансьены употреблялись издавна на чепчики и дамскія платья. Позднее рококо сохранило намъ образцы подобныхъ модъ. Въ развитіи французской кружевной промышленности очень важную роль сыграла Венеція. Спеціалисты говорятъ, что въ XVI вѣкѣ Франція плела по итальянской методѣ милое французскому сердцу „Point coupe" и то же подтверждаютъ добытыя литературныя данныя. Екатерина Медичи и вторая представительница этой знатной фамиліи на тронѣ Франціи, Марія Медичи, супруга Генриха IV, сильно пропагандировала „Point coupe", а вліяніе Маріи Медичи, какъ итальянки, на французскую моду было внѣ всякихъ сомнѣній. На портретахъ королева и дѣти ея—Людовикъ XIII съ сестрой представлены въ богатомъ кружевномъ нарядѣ. Въ то время Франція еще не имѣла своей кружевной промышленности и въ этомъ отношеніи должна была довольствоваться привозными итальянскими издѣліями.

Людовикъ XIV и его министръ Кольберъ основали въ 1665 году въ Парижѣ кружевную фабрику. Филіальныя отдѣленія ея были въ Седанѣ, Реймсѣ, Аленсонѣ и Аррасѣ. Фабрика пользовалась монополіей и всюду было запрещено плесть или шить кружева. Ученицами фабрики были женщины Фландріи и Венеціи. Когда въ 1675 году окончилась привилегія, данная Кольберу, кружевная промышленность распространилась повсюду и заняла подобающее ей мѣсто. Теперь явилась уже возможность конкурировать съ Италіей, а самое раскрѣпощеніе кружевной промышленности сильно подняло до революціи благосостояніе всего французскаго народа. Королевскимъ эдиктомъ выдвигаются работы Арраса, Реймса и Аленсона. Какъ общее правило за немногими исключеніями, что Франція культивировала болѣе шитыя кружева (Point de France), а Нидерланды—кружева плетеныя.

Значительнымъ кружевнымъ центромъ Франціи былъ Аленсонъ, хотя послѣ революціи производство его падаетъ. Напрасно Наполеонъ, учредивъ въ Аленсонѣ кружев-

ную школу, пытался поднять кружевную промышленность Франціи.

Кружева Седана — особенно тонкое шитое кружево эпохи Людовика XIV и рококо. Аррасъ вырабатывалъ много кружевъ и еще въ XVIII вѣкѣ здѣсь вырабатывались подражанія валансьенамъ. Кромѣ указанныхъ городовъ, кружевною промышленностью занимались города Реймсъ, Шантильи и Лилль, гдѣ еще съ 1678 года, съ момента перехода города къ французскому владычеству, были извѣстны его черныя и бѣлыя кружева, по характеру своему и рисунку близкія къ бельгійскимъ.

---

Самыми древними и безспорно красивыми церквами романскаго стиля во Франціи могутъ считаться церкви на югѣ отъ Луары, гдѣ господствовалъ клюнійскій архитектурный стиль.

Образчикомъ ранней французской готики можетъ считаться шедевръ архитектурнаго искусства—Соборъ Парижской Богоматери, заложенный въ 1163 году. Западный фасадъ собора украшенъ двумя четырехугольными башнями безъ шпилей. Большое сходство съ Соборомъ Парижской Богоматери обнаруживаетъ и соборъ Лаона, еще болѣе величественный, впрочемъ, чѣмъ его парижскій сверстникъ. Нарушеніе внѣшней симетріи придаетъ собору бурный и мятежный обликъ. Если сравнить парижскій Нотръ-Дамъ и Cathedrale de Laon, становится сразу замѣтнымъ наиболѣе выгодное положеніе церкви Лаона. Обрывистый холмъ, на которомъ воздвигнута она, предаетъ церкви горделивый характеръ крѣпкаго замка. Къ числу этихъ замѣчательныхъ зданій, выстроенныхъ далеко еще не въ строго готическомъ стилѣ, надо причислить и старый Шартрскій соборъ, начатый постройкой въ 1130 году и законченный въ 1260 г.

Приблизительно въ серединѣ XIII столѣтія западное христіанство уже начинало освобождаться отъ опеки античнаго міра созерцанія. Монашество и рыцарство оказывали огромное вліяніе на искусство. Строителями и основателями храмовъ и заказчиками всевозможныхъ художественныхъ произведеній являются духовные сановники и немногочисленные свѣтскіе ревнители; вся художественная жизнь находилась теперь въ городахъ съ ихъ грандіозными

каѳедральными соборами. Большимъ уваженіемъ пользовались ремесленники и художники, объединившіеся въ отдѣльныя корпораціи—цехи и гильдіи.

Франція до XIV столѣтія въ теченіе всей готической эпохи явилась культурнымъ очагомъ умственной жизни Европы.

Во главѣ церквей французской высокой готики долженъ быть поставленъ, несмотря на цѣлый рядъ своихъ чисто романскихъ особенностей, Шартрскій соборъ. Главное преимущество собора, помимо трансепта и пяти нефовъ, полный рядъ оконъ съ цвѣтными стеклами.

Для полноты картины развитія готическаго стиля во Франціи необходимо указать также на Реймскій и Амьенскій соборы. Соборъ въ Реймсѣ (1212 — 1295) построенъ къ сожалѣнію не по одному плану архитекторомъ De-Coursy. Этотъ соборъ одинъ изъ четырехъ чудесъ французской готики являлся самымъ богатымъ соборомъ Франціи.

Недавнимъ разрушеніемъ реймской Notre-Dame, какъ мы уже указывали, свершился новый актъ нѣмецкаго вандализма. Дважды горѣвшій, но вновь отстроенный, взятый нѣкогда англичанами, но спасенный Жанной д'Аркъ, видѣвшей вторженіе русскихъ и прусскикъ солдатъ въ началѣ прошлаго вѣка, но нетронутый ими, Реймскій соборъ простоялъ цѣлыхъ семь столѣтій только для того, чтобы его высокія башни стали германской мишенью, а самъ соборъ былъ разрушенъ нѣмцами безъ всякой для нихъ пользы.

Соборъ въ Реймсѣ послѣ пожара въ 1210 году отстраивался поразительно быстро и въ 1241 году уже настолько былъ готовъ, что въ него могъ перейти соборный капитулъ. Впрочемъ, его великолѣпный фасадъ, населенный множествомъ фигуръ, былъ оконченъ въ концѣ XV вѣка. Наружность собора находится, насколько это вообще допускалось готикой, въ удивительномъ согласіи съ благородной соразмѣрностью внутреннихъ частей.

Въ соборѣ до революціи 1789 года хранилось знаменитое рейнское евангеліе, на которомъ во время коронаціи присягали французскіе государи. Реймскій соборъ весь полонъ историческихъ воспоминаній: здѣсь короновался юный Людовикъ Святой, крестоносецъ. Здѣсь съ королемъ Генрихомъ I обвѣнчалась извѣстная своимъ благочестіемъ и добротой дочь Ярослава Мудраго.

Соборъ Нотръ-Дамъ въ Амьенѣ, обыкновенно называе-



Брюссель. Зданіе цеховъ.

ДОМЪ РУБЕНСА.

мый готическимъ Пареенономъ, былъ построенъ Робертомъ де-Люзаршемъ и оконченъ только въ XV и XVI столѣтіи. Здѣсь продольный корпусъ—трехнефный, а хоръ, примыкающій къ семинефному трансепту имѣетъ пять нефовъ. Въ этомъ соборѣ ничто не напоминаетъ о томъ, что зданіе имѣетъ вѣсъ; чтобы поддержать этотъ необъятный корабль пришлось подпереть его съ боковъ чудовищными контрафорсами. Чувства экстаза переполняютъ душу отъ красоты и благородства архитектурныхъ деталей Амьенскаго собора.

Красота и спокойствіе величественнаго собора, повидимому, не давали спать жителямъ Бовэ Они рѣшили возвести соборъ еще болѣе мощный; въ 1272 году они окончили хоръ,—онъ обрушился и церковь никогда не была доведена до конца.

Готическій стиль естественно отразился и въ постройкахъ свѣтской архитектуры. По части сооруженія зданій Франція не могла соперничать съ Германіей, Нидерландами и Италіей. Расцвѣтъ свѣтской архитектуры относится къ концу XIV столѣтія и обусловленъ тою роскошью, которую культивировали какъ герцоги, такъ и просто богатые горожане. Готическіе жилые дома сохранились въ Сѣверной Франціи, въ Реймсѣ, Анжерѣ, Бовэ, Амьенѣ и др. городахъ. Въ этомъ отношеніи интересенъ такъ называемый „Домъ музыкантовъ“ въ Реймсѣ, стѣны котораго украшены фигурами музыкантовъ, помѣщенными въ пяти красиво обрамленныхъ нишахъ.

---

Живопись по стеклу и скульптура являются необходимыми дополненіями готическаго собора, поэтому въ началѣ XIII вѣка эти двѣ отрасли искусства сильно культивировались французами. Какъ и въ живописи масляными красками, первыя фигурныя изобрѣтенія не блещутъ чистотою и стройностью техники. Маленькія скромныя фигуры въ строго обдуманныхъ позахъ походятъ на отдѣльныя изображенія миніатюры. Но по мѣрѣ того, какъ мы углубляемся въ XIV вѣкъ, растетъ и характеръ декоративности живописи по стеклу. Въ этомъ значительную роль успѣлъ сыграть быстрый ростъ реализма: фигуры становятся болѣе изящными и менѣе жесткими.

Переходы отъ романскаго стиля къ строгой ранней и

поздней готикѣ можно прослѣдить по скульптурамъ Шартрскаго и Парижскаго соборовъ. Въ первомъ въ изваяніяхъ Соломона, Богородицы и Св. Елизаветы получается уже болѣе сильное движеніе и плавный стиль драпировокъ. Среди произведеній монументальной пластики выдѣляются скульптуры Амьенскаго собора; уже давно главныя фигуры Евангелія подъ рѣзцомъ скульптора-готика мѣняютъ свой видъ. Христосъ и Пресвятая Дѣва — двѣ фигуры особенно дорогія скульпторамъ и людямъ готической эпохи; Христосъ съ символами четырехъ Евангелій уже замѣняется теперь стоящимъ прямо и надѣленнымъ ярко выраженной индивидуальностью изображеніемъ; его поза теперь спокойна, ликъ проникнутъ благородствомъ. Знаменитая фигура Амьенскаго собора „Благой Господь“ (1240 г.), изваянная на среднемъ столбѣ главнаго портала, поднимаетъ свое лицо съ такою кротостью, что отъ него какъ будто исходитъ сіяніе. Но особой обаятельностью и симпатіей готическаго искусства пользуется „Пресвятая Дѣва“: начать съ того, что большинство крупнѣйшихъ соборовъ готики посвящены ей. Народная фантазія дополнила ту смутную роль, которую отводятъ ей Евангелія. Въ готическихъ храмахъ ей всегда посвященъ порталъ. Несмотря на кажущуюся рутину въ романской и готической трактовкѣ фигуръ, фигура Дѣвы Маріи какъ излюбленная въ готическомъ искусствѣ, постоянно изображается вполнѣ законченнымъ, ясно выраженнымъ типомъ. Стройна и полна экспрессіи „Золотая Богоматерь“ Амьена; несмотря на то, что по времени она принадлежитъ ко второй половинѣ XIII вѣка, она не обнаруживаетъ ни малѣйшаго признака упадка.

Скульптурное убранство Реймскаго и Амьенскаго соборовъ производитъ сильное впечатлѣніе: цѣлый рядъ группъ — „Благовѣщеніе“, „Посѣщеніе Маріей Елизаветы“ и „Введеніе во храмъ“—образуютъ спокойныя и глубоко интимныя сцены; здѣсь не нужны объясненія, здѣсь лишни позы,—чистая и простая вѣра и художественное чутье отчасти помогаютъ разобраться въ цѣломъ комплексѣ переживаній, передаваемымъ молчаливыми фигурами.

Если въ скульптурахъ Спасителя и Богоматери еще замѣтны черты строгости и методичной сухости, то въ изображеніи двѣнадцати апостоловъ, скульпторы сумѣли внести отраженіе повседневной жизни: на апостолахъ уже незамѣтна прежняя условность, каждому изъ нихъ

скульпторъ придалъ свой особый обликъ. На южномъ порталѣ Амьенскаго собора надъ „Золотой Богоматерью“ переданы двѣнадцать небольшихъ движушихся фигуръ апостоловъ, съ кроткими лицами и вьющимися бородами; монотонность типовъ сильно смягчается здѣсь граціей жеста. Амьенскіе апостолы являются созданіями простого безыскусственнаго стиля.

Многообразная и нестройная жизнь ярко и рельефно подчеркнута въ скульптурахъ Реймса; сильный расцвѣтъ индивидуализаціи замѣтенъ въ изображеніи костистыхъ фигуръ и энергичныхъ головъ; здѣсь же среди угловатыхъ формъ средневѣковой пластики является изумительная группа—„Посѣщеніе“, вновь вызывающая къ жизни роскошныя формы античной пластики.

---

Большія готическія церкви Франціи были закончены только въ XV вѣкѣ. Изъ церквей, возникшихъ всецѣло въ этомъ вѣкѣ, отмѣтимъ храмъ С. Маклу въ Руанѣ, начатый Пьеромъ Робэномъ въ 1437 г. и поражающій наблюдателя массовымъ нагроможденіемъ декоративныхъ элементовъ. Уже давно архитекторы XV вѣка перестали заботиться о созданіи обширныхъ сооруженій; они любили отдѣльныя части постройки и изощрялись здѣсь въ обработкѣ камня, изгибая его какъ желѣзо. Къ церквамъ, занимающимъ совершенно особое мѣсто, принадлежитъ и построенная въ „Пламенѣющемъ“ стилѣ XV вѣка пятинефная церковь С. Морисъ въ Лиллѣ.

Франція XV вѣка обладала въ большомъ количествѣ свѣтскими зданіями. Ратуши Компьена и Арраса представляютъ наглядный примѣръ богатства и пышности „пламенѣющаго“ стиля. Ратуша Арраса съ открытой галлереей и знаменитой башней въ 244 фута вышины интересна своими окнами, обрисованными послѣднимъ словомъ готическаго стиля. Шедевръ архитектурнаго искусства—Аррасказ ратуша строилась 90 лѣтъ, съ 1463 по 1554 годъ. Ратуша въ Компьенѣ носитъ наоборотъ совершенно другой характеръ: являясь образцомъ архитектурнаго стиля, она во многомъ напоминаетъ могучую феодальную архитектуру. Тяжелое время переживаемое всѣми западно-европейскими странами, должно было естественнно направить всѣ помыслы и стремленія строителей на созданіе крѣпкихъ замковъ. Француз-

скіе дворцы и замки сохранили еще всю прелесть поздне-готическихъ сооруженій: тонкія колонны и окна со стрѣльчатой аркой и переплетомъ,—вотъ яркіе симптомы средневѣкового строительства.

Изъ поздне-готическихъ городскихъ жилыхъ домовъ Франціи отмѣтимъ, въ виду его поразительнаго интереса съ точки зрѣнія переживаемаго момента, домъ Жака Каллона въ Реймсѣ. Уже замѣтно стремленіе эпохи отнять пальму первенства у церковной архитектуры и передать ее въ руки архитектуры свѣтской. Мало-по-малу приходится отмѣчать отдѣльныя завоеванія смѣшаннаго стиля, ярко выраженнаго въ XVI вѣкѣ. Французскіе архитекторы XV столѣтія, не забудемъ, были еще совершенно національны.

Поль Витри выяснилъ не такъ давно грани между французской и нидерландско-французской скульптурой подтвердивъ, что возрожденіе французскаго искусства въ сущности началось не ранѣе XVI вѣка.

XV вѣкъ продолжаетъ попрежнему возводить въ культъ скульптуры Христа, Богоматери и апостоловъ, къ нимъ, впрочемъ, можно присоединить и нѣкоторыхъ другихъ святыхъ. Поза и осанка фигуръ въ XV вѣкѣ тѣ же, которыя были установлены въ XIII вѣкѣ. Посредственные мастера въ маленькихъ своихъ произведеніяхъ старались сохранить стиль и черты, завѣщанные великими мастерами. Мягкость слоновой кости уже издавна считалась очень важной для небольшихъ, уменьшенныхъ копій. Въ разсматриваемое время можно отмѣтить любопытный фактъ: Богоматерь и ея изображенія становятся излюбленными темами рѣзчиковъ по слоновой кости. Таковой мы можемъ ее видѣть въ Парижѣ, Реймсѣ и Амьенѣ. Въ теченіе XIV вѣка крупная пластика становится портретной и болѣе богатой техническими пріемами; уже съ Людовика Святого начинается обычай изображенія на гробницахъ портретовъ какъ своихъ, такъ и своихъ близкихъ. Съ теченіемъ времени совершенствуются не только портреты, но и увеличивается роскошь самыхъ гробницъ. Когда мощь бургундскихъ герцоговъ была сломлена — самый блестящій изъ нихъ, Филиппъ Добрый, не получилъ гробницы. Два его предшественника—Филиппъ Смѣлый и Іоаннъ Безстрашный покоятся въ гробницахъ, являющихъ чудо зодчества и скульптуры. Второй изъ этихъ памятниковъ былъ оконченъ въ 1470 году уроженцемъ Авиньена Антуаномъ Ле-Муатюрье.

Культура средневѣковая была специфически-церковной. Церковь укладывала всю жизнь человѣка въ удобныя для нея рамки и боролась всѣми силами съ результатами знанія и опыта, казавшимися ей опасными. При прочной церковной организаціи ей ничего не стоило сжечь въ 1415 году на кострѣ „еретика Іоанна Гусса“. Прошли года, минуло столѣтіе, церковь была оставлена и всеобъемлющая власть ускользнула изъ ея рукъ. Нѣтъ нужды говорить о томъ, что причина церковнаго оскудѣнія заключалась, главнымъ образомъ, въ умственномъ развитіи народныхъ массъ. Подъ вліяніемъ Италіи развивается интересъ къ античному міру, производящій цѣлый переворотъ въ исторіи человѣчества. На мѣсто мрачныхъ думъ о суетности жизни и грѣховности проповѣдуется прелесть жизни земной и радости существованія.

Итальянскій ренессансъ не могъ сразу побороть готику: остатки ея замѣчаются еще въ XVI вѣкѣ. Извѣстно, что Франція въ XV столѣтіи была вполнѣ средневѣковой по своему духу. Походы въ Италію Карла VIII и Людовика XII познакомили Францію съ итальянскимъ ренессансомъ. Готика и ренессансъ во Франціи вліяютъ другъ на друга и создаютъ на этой почвѣ особый стиль французскаго ренессанса, замѣтный, главнымъ образомъ, на гражданскихъ постройкахъ. Первый періодъ ренессанса (съ 1500—1545 годъ), называемый обыкновенно раннимъ ренессансомъ, характеризуется сильнымъ продолженіемъ готическаго вліянія, принципы котораго остаются не только въ постройкахъ, но и въ конструкціяхъ. Другое дѣло декорація, гдѣ формы ренессанса проявляются несравненно ярче. Періодъ времени съ 1545 по 1610 годъ считается временемъ высокаго французскаго ренессанса.

Раздѣливъ весь ренессансъ на два періода, мы естественно приготовили себѣ путь для дальнѣйшаго его разсмотрѣнія. Обзоръ ранняго французскаго ранессанса долженъ начаться съ сооруженій, а обзоръ французскаго высокаго ренессанса съ архитекторовъ. Трудно прививалась архитектура возрожденія въ сѣверныхъ странахъ. Во Франціи его старались ввести короли и дворянство: мы встрѣчаемъ уже ее въ замкахъ и дворцахъ задолго до того времени, когда она была введена въ церковныя постройки. Франція въ XVI вѣкѣ не могла похвалиться новыми церковными постройками; онѣ воздвигались вѣрныя по своимъ архи-

тектурнымъ и орнаментальнымъ формамъ готическому „пламенѣющему“ стилю. Таковы нѣкоторыя церкви Парижа и необычно богатая пристройка хора въ Бовэ. Ренессансъ причудливо украсилъ внутренній видъ готическихъ церквей; французскій ранній ренессансъ теперь только вступаетъ въ назначенную для него обстановку.

Многіе изъ французскихъ памятниковъ первой половины XVI вѣка были воздвигнуты французскими архитекторами, имена которыхъ сохранились въ документахъ. Руководящее значеніе на пути отъ готики къ французскому ренессансу имѣло не церковное зодчество, а строительство замковъ. Самыми старинными памятниками въ этомъ отношеніи являются замки, построенные въ XVI вѣкѣ по долинѣ Луары; всѣ они носятъ на себѣ ясно выраженный характеръ подражанія итальянцамъ. Надъ сѣрыми водами Луары высятся еще совершенно средневѣковаго вида замки Шарля д'Амбуаза-Шомонъ и короля Карла VIII въ Амбуазѣ. Позднѣе, при Францискѣ I выросло множество изящныхъ замковъ, воздвигнутыхъ съ сильнѣйшей примѣсью элементовъ ренессанса. Уже сѣверный флигель Франциска I въ замкѣ въ Блуа (1515 — 1519) производитъ впечатлѣніе зданія, выстроеннаго вполнѣ въ стилѣ ренессанса.

Шедевромъ французской архитектуры ренессанса является Луврскій дворецъ, юго-западный уголъ котораго начатъ при Генрихѣ II Пьеромъ Леско. Въ XVI вѣкѣ возникла длинная галлерея, соединившая зданія Лувра съ новымъ зданіемъ Тюльери. Очарованіе высокаго ренессанса раздѣляютъ расчлененные надворные фасады Леско, болѣе уравновѣшенные и чистые по формамъ. Біографы Леско утверждаютъ, что кончина его застала всецѣло поглощеннымъ постройкою Лувра.

Въ серединѣ XVI вѣка три архитектора являются представителями новой архитектуры, ставшей уже впрочемъ классической французской. Первый изъ нихъ уже прошелъ передъ нами какъ строитель Лувра; двое остальныхъ были Жанъ-Бюлланъ и Филиберъ Делормъ.

„Классикъ“ Жанъ-Бюлланъ считается творцомъ „небольшого дворца“ въ Шантильи. Кажется, что Бюлланъ болѣе извѣстенъ своею теоретической архитектурною разработкой, нежели своими постройками. Какъ придворный архитекторъ королевы Екатерины, онъ извѣстенъ продолженіемъ работы надъ Тюльерійскимъ дворцомъ и въ Сенъ-Морѣ.

Восторженнымъ поклонникомъ античнаго міра является также и Филиберъ Делормъ. Онъ сумѣлъ соединить въ себѣ знанія архитектуры и чисто-инженерной спеціальности; своимъ всеобъемлющимъ умомъ онъ понялъ искусство двухъ эпохъ — средне-вѣковья и античнаго мира. Изобрѣтеніемъ Делорма считается такъ называемый „французскій орденъ колоннъ“, состоящій въ томъ, что колонны на извѣстномъ разстояніи окружаются поясами. Выдающимся произведеніемъ Делорма справедливо считается надгробный памятникъ Франциска I въ Сенъ-Дени. Хорошій теоретикъ и тонкій художникъ сказался въ Делормѣ, какъ въ творцѣ сгорѣвшаго теперь дворца Тюльери въ Парижѣ.

На рубежѣ XV и XVI столѣтія становится извѣстнымъ французскій скульпторъ Мишель Коломбъ, глава французской скульптуры XV в. Коломбъ родился въ 1430 году въ Бретани и умеръ въ Турѣ между 1512 и 1519 годами. Ему обыкновенно приписываются три произведенія и самое раннее можетъ быть отнесено къ 1499 году Въ первомъ изъ нихъ—„Медали, поднесенныя Людовику XII въ 1500 г.“, художникъ показывается передъ нами глубокимъ реалистомъ и проникновеннымъ теоретикомъ. Вторымъ главнымъ произведеніемъ Коломба считается надгробный памятникъ Франциска II и герцогини Маргариты Британской (Нантъ). Черты усопшихъ выполнены чрезвычайно правдиво и рельефно. Наконецъ, третья достовѣрная вещь Коломба—нынѣ Парижская Святыня — драгоцѣнный рельефъ Св. Георгія. И здѣсь Коломбъ вѣренъ себѣ: просто и натурально задумано и выполнено все произведеніе.

Несравненно болѣе важной заслугой, нежели скульптурныя работы, является тотъ переносъ во Францію итальянскаго возрожденія, съ которымъ онъ вошелъ во французское искусство въ началѣ XVI столѣтія. Вообше архитектура XVI вѣка играетъ существенную роль въ жизни французскаго искусства, причемъ роль эта прежде всего обнаруживается въ декоративномъ характерѣ французскаго изобразительнаго искусства.

Цѣлая плеяда итальянскихъ скульпторовъ была призвана во Францію насаждать итальянскій ренессансъ: Гвидо Мадзони, Антоніо Джованни, Андрей Джусти и Гильемъ Рейно, — вотъ краткій перечень выдающихся итальянскихъ скульпторовъ, работавшихъ при французскомъ дворѣ Карла VIII и Людовика XII. Итальянцы прежде всего постара-

лись культивировать уже извѣстный во Франціи скульптурный мотивъ гробницъ и саркофаговъ.

Францискъ I и его отношеніе къ пріѣзжимъ мастерамъ сразу подняло національныя французскія скульптуры на должную высоту. Къ лучшимъ произведеніямъ національно-французской скульптуры при Францискѣ I принадлежитъ цѣлый рядъ скульптурныхъ декоративныхъ работъ барочнаго характера и религіозныя скульптуры на издѣліяхъ церковной малой архитектуры: напримѣръ, на перилахъ хора собора въ Шартрѣ. Деревянныя двери южнаго портала собора Бовэ, еще готическія по композиціи, дышатъ чистой и богатой жизнью ранняго ренессанса.

Знаменитый мастеръ архитектуры художникъ Жакъ-Гужонъ (ум. между 1564—1568), по мнѣнію французовъ, считается величайшимъ изъ великихъ. Дѣйствительно, въ своихъ мраморныхъ рельефахъ онъ сумѣлъ воплотить гибкія фигуры Примотиччи, облеченныя въ плотно примыкающія къ тѣлу одежды. Несмотря на мелкія утонченности, онъ сумѣлъ придать своимъ скульптурамъ, и въ особенности женскимъ головамъ, выраженіе тонкой одухотворенной прелести и несомнѣнное изящество. По характеру своему глубокій реалистъ, Гужонъ сумѣлъ перенести эту черту и во всѣ его выдающіяся скульптуры. Изъ его выдающихся скульптуръ характеренъ полуобнаженный, поразительно трактованный умершій. Его „Положеніе во гробъ“ и „Евангелисты“ ясно показываютъ, что Гужонъ въ Парижѣ подпалъ цѣликомъ подъ знамя школы Фонтенэбло. Въ замкѣ Анэ, гдѣ Гужонъ принималъ участіе въ украшеніи интересна, его мраморная Діана; единственнымъ ея недостаткомъ, въ которомъ, конечно, цѣликомъ повиненъ авторъ, является разсчитанность и разбросанность всей композиціи.

Жарменъ Пилонъ (1535 — 1590) и его творчество нѣсколько видоизмѣняетъ безхитростное и наивное искусство скульпторовъ XV вѣка. Основная черта Жармена Пилона— поразительное умѣненіе схватить сходство портрета; его скульптуры обязаны жить, таковъ непреложный законъ Пилона. Чтобы облегчить своимъ скульптурамъ эту задачу, авторъ примѣняетъ къ нимъ нѣкоторые такіе пріемы, которые сдѣлали ощутительными гибкость тканей и трепетъ атласной кожи его нимфъ.

---

Антверпенъ церковь Іезуитовъ

Развалены Лувена. Памятникъ герою 1830 года Сильвіану ванъ де Вейеру.

Классическій стиль, сослужившій въ свое время большую службу въ приростѣ Парижа, не перестаетъ господствовать въ французской архитектурѣ. Отдѣльныя архитекторы Парижа уже не въ состояніи свободно развернуть своихъ плановъ. Съ легкой руки Маріи Медичи аристократія и буржуазія строятъ новые дома въ подражаніе древне- и ново-римскому стилю. Люксембургскій дворецъ, построенный Соломономъ де-Броссомъ для Маріи-Медичи, чисто французскаго сооруженія, съ небольшой итальянской примѣсью въ его облицовкѣ. Изъ архитекторовъ, процвѣтавшихъ въ эпоху Людовика XIII, самымъ плодовитымъ и талантливымъ былъ Жакъ Лемерсье (ок. 1585 — 1654); любимецъ Ришелье, онъ былъ также архитекторомъ Людовика XIII и принималъ участіе въ дальнѣйшей постройкѣ Лувра. И Лемерсье прошелъ длинный этапъ поклоненія классицизму и отдалъ должную дань теченію Барокко. Лучшей церковной постройкой Лемерсье была церковь университетскаго зданія Сорбонны (1635—1656). Коринѳскіе пилястры расчленяютъ общій планъ прямоугольнаго нижняго основанія; коринѳскія колонны и римскія пилястры преобладаютъ надъ всѣмъ зданіемъ. Церковь Сорбонны скорѣе разсудочна, чѣмъ изящна; скорѣе классична, чѣмъ національна. Строительное искусство Франціи второй половины XVII вѣка, при Мазарини и Людовикѣ XIV развивается пышнѣе, имѣя, вмѣстѣ съ тѣмъ, характеръ какой-то холодности и натянутости. Въ помощь цѣлому ряду архитекторовъ, идутъ стѣнные и плафонные декораторы. Въ Версалѣ сотрудничали всѣ французскіе художники Людовика XIV. Луи Лево (1612—1670) прославился постройкой частныхъ домовъ, а съ 1665 года Лево, какъ архитекторъ Людовика XIV, работалъ въ Версалѣ, гдѣ подъ его руководствомъ постепенно возникали новые промежуточные флигеря и дворы.

Рядъ великихъ французскихъ архитекторовъ XVII вѣка замыкаетъ Жюль Гордуэнъ Мансаръ (1646 — 1708), еще ложно-классикъ, временами старавшійся соединить французское изящество съ ложно-классическимъ паѳосомъ. Талантливый декораторъ Жюль Монсаръ украсилъ военную залу и залу мира въ Версалѣ разноцвѣтными мраморными простѣнками, обрамленными пилястрами или полуколлонами съ роскошной позолотой. Въ 1688 году Жюль Монсаръ построилъ садовый дворецъ „Большой Тріанонъ“ въ Версалѣ

съ изящными двойными колоннами и балюстрадами, съ парадными и жилыми комнатами для временнаго пребыванія.

Французское зодчество этой эпохи, на фонѣ итальянскаго и нидерландскаго строительства, уже вырабатываетъ свой особый стиль безъ внутренней теплоты и полноты самостоятельной жизни, но все же увлекающій всѣхъ своимъ яснымъ разсудочнымъ великолѣпіемъ.

Одни и тѣ же пути способствовали развитію французскаго зодчества и ваянія. Путеводными звѣздами въ этотъ періодъ явилась римская древность и флорентійскій высокій ренессансъ. Цѣлый рядъ французскихъ ваятелей первой половины столѣтія, обучавшихся въ Италіи, естественно не могъ отрѣшиться отъ итальянскихъ образцовъ въ своихъ произведеніяхъ. Одинъ изъ нихъ, Симонъ Гилленъ создалъ великолѣпный памятникъ съ тремя бронзовыми фигурами. Памятникъ изображалъ Людовика XIII въ военномъ снаряженіи и Анну Австрійскую въ придворномъ костюмѣ. На памятникѣ схваченъ моментъ, когда обѣ фигуры повернулись къ маленькому дофину. Въ каждой изъ этихъ статуй чувствуется мощная и нѣсколько тяжеловѣсная искренность. Соперникъ Гиллена, Жакъ Сарразенъ (1588—1660) по природѣ своей былъ художникомъ-декораторомъ и великолѣпно выражалъ внутреннюю психику французской натуры. Очень хорошимъ отголоскомъ пышности явился его памятникъ Кондэ, находящійся теперь въ Шантильи. Старѣйшій изъ главныхъ мастеровъ вѣка Людовика XIV Франсуа Жирардонъ изъ Труа (1628—1715), по мнѣнію нѣкоторыхъ изслѣдователей представляетъ изъ себя мастера, умѣло соединившаго въ себѣ недосягаемаго мастера и холоднаго разсудочнаго изслѣдователя. Какъ и всѣ художники двора Людовика XIV онъ по приглашенію знаменитаго Лебрена работалъ въ галлереѣ Аполлона въ Луврѣ и Зеркальной галлереѣ Версаля. Знаніе формы, усвоенное Жирардономъ въ теченіе его долгой жизни, позволяло создавать ему произведенія, внушающія уваженія. Одинъ изъ учениковъ Жирардона, Роберъ ле-Лорренъ (1666—1747), въ концѣ своей жизни сталъ руководителемъ академіи. Опытная рука Жирардона наложила свой отпечатокъ и на впечатлительную натуру ле-Лоррена. Сначала онъ работалъ совмѣстно со своимъ учителемъ и плодомъ ихъ работы явился памятникъ Ришелье. Самостоятельнымъ мастеромъ, полнымъ вдохновенія и огня, ле-Лорренъ явился въ знаменитомъ рельефѣ съ изображеніемъ четверки

коней Бога-солнца. Въ этомъ произведенiи, принадлежащемъ, однако, XVIII вѣку, все полно жизни и увлекательнаго движенiя. Безспорно, что образецъ декоративнаго ваянiя былъ неотъемлемъ отъ личности Жирардона. Несравненно болѣе разностороннимъ и болѣе плодовитымъ по сравненiю съ Жирардономъ явился Антуанъ Куазево (1640—1720). Его бiографы приписываютъ ему до трехсотъ произведенiй. Возможно, что цифра эта преувеличена, но никто не станетъ отрицать, что лучшими его декоративными работами слѣдуетъ признать лѣпныя дѣтскiя группы и лѣпной рельефъ въ версальскомъ Военномъ Залѣ. Скульпторъ обладалъ недюжиннымъ талантомъ и значительной фантазiей: его портретные бюсты исполнены ясно и натурально. Изъ надгробныхъ памятниковъ Куазево отмѣтимъ луврскiй памятникъ Мазарини, сдѣланный изъ бѣлаго и чернаго мрамора съ бронзовыми дополненiями; интересно скомпанована сама фигура Мазарини съ добродушными и выразительными чертами лица, за которой ангельчикъ держитъ символъ его власти—пучокъ розокъ. Другимъ надгробнымъ памятникомъ Куазево является памятникъ Кольбера въ церкви Сенъ-Эстажъ въ Парижѣ.

Куазево оставилъ послѣ себя значительное архитектурное наслѣдiе, проникнутое во всякомъ случаѣ французскимъ духомъ. Главные ученики Куазево — его племянники Монци Никола и Гильонъ Кусту переводятъ уже стиль Куазево изъ XVII вѣка въ болѣе прiятную манеру XVIII столѣтiя.

Истиннымъ великимъ скульпторомъ XVII вѣка былъ независимый и одинокiй Пьеръ Пюже (1622—1694). Подобно Пуссену и Клоду Лоррэну онъ жилъ главнымъ образомъ въ Италiи и на югѣ Францiи вдали отъ изсушающей тиранiи Лебрена. Генiй Пюже—отраженiе Микель-Анджело съ сильнымъ влiянiемъ Бернини—не былъ оцѣненъ по заслугамъ несмотря на то, что Кольберъ всячески протежировалъ Пюже. Его талантомъ не воспользовались даже для пышнаго украшенiя Версаля, гдѣ господствовалъ тогда всесильный Жирардонъ. Произведенiя Пюже нѣсколько односторонни и отражаютъ вполнѣ одиночество его жизни, преданной одному искусству.

Въ бѣглыхъ и краткихъ очеркахъ мы познакомились съ тѣми по преимуществу произведеніями Бельгійскаго и Французскаго искусства, которыя въ настоящій моментъ либо расхищены нѣмцами, либо ими же погублены безвозвратно. Нѣкоторые очерки, впрочемъ, служатъ дополненіемъ необходимыхъ свѣдѣній о навсегда погибшихъ шедеврахъ. Послѣднія сообщенія увеличиваютъ еще и безъ того длинный списокъ проявленія нѣмецкаго вандализма.

Такъ, извѣстный профессоръ Вильгельмъ Бодэ спеціально пріѣзжалъ въ Брюссель, чтобы вывести изъ тамошняго музея знаменитыя картины кисти Ванъ-Ейковъ „Адамъ и Ева"—части поразительнаго Гентскаго складня.

Попрана Религія, разбиты статуи, осквернены храмы и исчезли съ лица земли выдающіяся произведенія старинной архитектуры. Всюду орудія и снаряды, всюду призракъ смерти и всюду кровь. Мрачная, зловѣщая картина. Сгустившуюся атмосферу разрѣжаетъ нѣсколько сознаніе, что всѣ предательски погибшія памятники искусства, всесторонне изслѣдованы и занесены на страницы міровой исторіи и что раззоренная нынѣ страна на-вѣки сохранитъ человѣчеству ту всеобщую руководящую роль и значеніе, на которую опирается теперь Франція и глубоко несчастная Бельгія.

**М. Достоевскій**

---

## Примѣчанія.

1) „Русское Слово" 31 октября 1914 г. № 251.
2) Аполлонъ. Исторія пластическихъ искусствъ 1913 г.
3) Э. Фромантенъ. Старые мастера. Бельгія. Голландія, 1914 г.
4) Тамъ же, стр. 403.
5) Бенуа. Исторія живописи всѣхъ временъ и народовъ. Томъ I.
6) M. Rooses. Geschichte der Kunst in Flandern 1914 г.

ЛУВЕНЪ-АББАТСТВО.

Рарзвалены Лувена. Ратуша и университетъ

# Барокко и его отраженіе въ современной западной архитектурѣ.

Когда говорятъ о барокко и барочномъ искусствѣ, невольно вспоминается иностранецъ, попавшій въ незнакомый большой городъ. Сколько времени должно пройтти, прежде чѣмъ уляжется удивленіе прибывшаго, исчезнетъ его испугъ и онъ, мало-по-малу, освоится съ окружающей его средой.

Удивленіе — чувственная эмоція, какъ нельзя болѣе кстати подходящая къ барокко. Барокко въ искусствѣ, тотъ же дивящійся иностранецъ, волею судебъ заброшенный въ чужіе края. Въ данномъ случаѣ роль судьбы сыграла архитектура всеобъемлющаго ренессанса, на нормы и принципы которой опирается барокко.

Извѣстно, что терминъ „ренессансъ" указываетъ на характерное возрожденіе античныхъ формъ. Ошибочно было бы думать, что ренессансъ явился простымъ внѣшнимъ подражаніемъ антикамъ, гуманизмъ заставилъ обратить вниманіе на памятники отжившаго прошлаго; ренессансъ уже сыгралъ значительную роль тѣмъ, что пытался спаять растерянныя дотолѣ формы средневѣковья и античнаго міра. Величайшая эпоха человѣчества явилась яркимъ показателемъ творческой дѣятельности художественнаго генія народа. Вся эстетика ренессанса покоилась на изученіи пластическихъ формъ, а всестороннее изученіе природы явилось лучшимъ средствомъ для подобнаго изученія. Подражательность живой природѣ и индивидуальную творческую силу проявилъ ренессансъ въ своихъ декораціяхъ и орнаментахъ.

Присмотримся къ нимъ поближе. Уже теперь выяснилось художественное значеніе фонарей, порталовъ и другихъ архитектурныхъ декорацій, образующихъ почти самостоятельныя части цѣлаго. Самъ по себѣ домъ ренессанса, теряя мало-по-малу свой рельефъ, обращаетъ свой фасадъ

въ сплошное гладкое пространство. Пластическія украшенія зданія способствовали оживленію впечатлѣнія и расчлененію цѣлаго. Пилястры съ іоническими капителями украшены тонкими орнаментами. Второй этажъ раздѣлялся желобчатыми полуколоннами. Ниши между оконъ занимали статуи, фронтоны надъ окнами украшались крылатыми фигурами, средніе пилястры оконъ — атлантами и гермесо-подобными каріатидами. Искусство ренессанса было искусствомъ радости и богатства и эта праздничность требовала богатства формъ и таковаго же орнамента. Послѣдній возникъ сначала въ ренессансѣ подъ вліяніемъ римскихъ орнаментовъ. Постепенная эволюція орнамента показываетъ, что вмѣсто тонкихъ завитковъ появляются переплетенія прямыхъ полосъ, напоминающія старинную металлическую оковку, плоскія витыя изогнутыя полосы. Орнаментъ ренессанса былъ фантастиченъ, но фантастичность его не выходила никогда изъ рамокъ возможнаго и нормальнаго.

Политическія событія и безпрерывныя войны среднихъ вѣковъ не могли не сказаться на архитектурной физіономіи домовъ ренессанса. Каждый домъ долженъ былъ въ то же самое время быть и надежной охраной отъ всевозможныхъ эксцессовъ. Предусматривая это обстоятельство, архитектора ренессанса усвоили уже себѣ извѣстный, опредѣленный взглядъ на постройку. Отвѣчая духу времени постройки ренессанса были въ то же время лишены не только такихъ основныхъ удобствъ, какъ свѣтъ и воздухъ, но въ большинствѣ случаевъ не имѣли большихъ парадныхъ свободныхъ помѣщеній.

Если готика была искусствомъ объективнымъ, то ренессансъ явился уже искусствомъ субъективнымъ, личнымъ, полнымъ глубокаго пониманія внутренняго смысла, которому мало уже ясности формы и ея нюансовъ.

XVI столѣтіе явилось уже глубокой реакціей противъ высокаго ренессанса. Сильнѣе и сильнѣе стали раздаваться голоса, протестовавшіе противъ доктринарности гуманизма и его схоластичности. Въ искусствѣ становятся замѣтными тенденціи къ огрубѣнію деталей, стремленіе къ импозантности и перегрузкѣ.

Пластика XIV и XV вѣковъ, когда любовь ко всему массивному и удивительному начинаетъ проникать въ искусство, ясно обрисовываетъ уже слѣды барокко, какъ стиля. Гадательно можно предположить, что первоначальные слѣды

его теряются въ глубинѣ вѣковъ, восходя къ Ассиріи и ахеменидской Персіи. Если присмотрѣться къ развалинамъ ассирійскихъ храмовъ и дворцовъ въ Персеполѣ и Сузахъ, бросится въ глаза мощь и необычайная прочность ихъ постройки. Въ этихъ развалинахъ былой, пышной культуры, своеобразно проявлялись несомнѣнныя начатки барочнаго стиля. Персидская колонна какъ нельзя лучше укладывалась въ его рамки, а грандіозныя барельефы дворцовъ очень подходили къ его духу.

Въ концѣ XVI вѣка искусство заканчивается манерностью, а затѣмъ и полнымъ банкротствомъ. Художники и широкая публика были цѣликомъ захвачены обаяніемъ ренессанса. Въ искусствѣ начался новый, кратковременный правда, періодъ перехода, созданный самой же публикой. Такимъ путемъ складывался барокко. Это было время политическихъ и церковныхъ интересовъ, время возвышенія классицизма подъ покровительствомъ папъ, князей и патриціевъ.

Барокко офиціально родилось въ Италіи около 1570 г. Нѣсколько окрѣпнувъ, оно съ эпохи Микель Анджело, Корреджіо и Сансовино, проявляетъ уже стихійную, чисто оргіастическую силу. Возводя барокко къ твореніямъ великихъ флорентійскихъ кватрогентистовъ, эстетика видитъ черты новаго стиля въ индивидуальности творчества великаго Микель-Анджело. Архитектора возрожденія, кромѣ своихъ грандіозныхъ твореній, оставили намъ полную теорію своего стиля. Въ противоположность ренессансу, свободное барокко не знаетъ теоріи. Барокко не любитъ ограниченныхъ и связанныхъ формъ ренессанса; красота его линій и соотношеніе между линіей и формой не могли болѣе удовлетворять архитекторовъ барокко.

Чистыя формы высокаго ренессанса, классическія формы Браманте кажутся барочнымъ архитекторамъ жесткими и сухими. Они являлись апостолами и проповѣдниками новаго всеобъемлющаго искусства. Для нихъ уже отжили старыя, чисто условныя формы, повтореніе которыхъ казалось имъ уже безсмысленнымъ. Въ погонѣ за контрастами и красотой они часто впадали въ ошибки и взаимныя противорѣчія. Направивъ весь свой талантъ на достиженіе большаго впечатлѣнія, архитектора барокко совершенно игнорировали чистоту отдѣльныхъ деталей постройки: ихъ

памятники монументальны и величественны и персонажи тяжелы и массивны.

Такимъ образомъ произошло декоративное искусство, противоположное законченности ренессанса. Барокко явился теперь властителемъ думъ, безбрежной стихіей огня, силы и духа, захватившей и художниковъ и широкую публику. Для своихъ современниковъ барокко было простымъ и мощнымъ искусствомъ.

Какъ и ренессансъ, барокко субъективно. Оно чаруетъ насъ, приковываетъ наше вниманіе и своими концепціями стремится мгновенно поразить нашъ разсудокъ. Трудно, съ одной стороны не поддасться красотѣ и символикѣ барокко, съ другой же стороны нѣтъ ничего легче, какъ профанировать этотъ стиль и сдѣлать его смѣшнымъ. Амплуа барокко — полнота мотивовъ и одинаковое богатство передняго и задняго плана. Капризному барокко присущи купола, мощные фронтоны, колонны, валюты по угламъ, балконы, порталы съ богатыми рѣшотками, различныя эмблемы и, наконецъ, картуши, часто съ изображеніемъ человѣческихъ тѣлъ, звѣрей, листьевъ и плодовъ.

Ренессансъ — искусство разума, искусство разсудка. Суровая готика съ ея міровоззрѣніемъ наложила свою тяжелую печать на этотъ стиль и сдѣлала его бездушнымъ. Напротивъ барокко — искусство души, искусство сердца. Нельзя, впрочемъ, разсматривать барокко односторонне, понимая его какъ испорченный діалектъ ренессанса. Это, скорѣе, избалованный ребенокъ, первый лепетъ котораго перемѣшанъ еще съ элементами величайшихъ мастеровъ эпохи ренессанса. Въ то время какъ девизъ возрожденія, широко понимая этотъ терминъ, заключался въ словахъ: „Красота—гармонія“, то девизъ новаго теченія можно формулировать словами: „Красота заключается въ силѣ и выраженіи внутренняго движенія“.

Медленно и тяжело распространялось барокко и сама идея его, воплотившая торжественность и величавость, отразилась прежде всего на храмовомъ зодчествѣ. Появились попытки создать католическій храмъ именно такимъ, какимъ создала его ревностная готика. Монашескіе ордена бенедиктинцевъ и августинцевъ первые предприняли рѣшительный шагъ въ подобномъ храмовомъ строительствѣ и первые раздѣлили барочный церковный фасадъ на два этажа. Въ своихъ проповѣдяхъ монахи воспѣвали величавость и

неземное величіе, указывая открыто на специфически барочныя черты. Въ этомъ случаѣ они опирались на примѣры папъ Сикста V, Климентія VIII и Павла V, вѣрныхъ слугъ стиля барокко. При энергичномъ содѣйствіи вѣрующихъ, монахи стали созидать различныя монастырскія постройки и парадныя залы и этимъ самымъ проложили дальнѣйшій путь отъ построекъ церквей къ постройкамъ свѣтскаго характера.

Все значаніе стиля барокко для дворцовыхъ построекъ, помимо фасадовъ, заключалось во внутреннемъ распорядкѣ дворца, большемъ удобствѣ и полномъ использованіи всѣхъ дворцовыхъ помѣщеній Фасады дворцовъ были расчленены на части колоннами, между которыми располагались двери и оконныя ниши. Характерную особенность стиля составляли изящно украшенныя крыши. Большія окна были лишены живописи и потому давали массу свѣта.

Первое примѣненіе новое барочное искусство нашло собѣ во внутреннемъ украшеніи италіанскаго палаццо. Снабдивъ неуютныя барочныя комнаты традиціонными каминами, и украсивъ стѣны комнатъ пестрыми матеріями, барокко съ честью вышло изъ своего испытанія.

Возникнувъ въ Италіи, искусство барокко, естественно нашло своихъ первыхъ адептовъ въ лицѣ талантливыхъ и строгихъ мастеровъ италіанцевъ. Они раздѣлили искусство барокко на два періода, изъ которыхъ первый и по времени ранній, отличается простотой и массивностью, а второй совпадающій съ эпохой Лоренцо Бернини (1599 — 1681) и Франческо Барромини (1599 — 1667), характеризуется присутствіемъ большой, творческой фантазіи, искривленностью линій и необузданными цвѣтистыми формами. Эпоха знаменитаго Бернини, кромѣ того, явилась эпохой барочнаго тріумфа. Бернини, кажется, первый понялъ, что помимо радости и свободы формы, барокко было искуствомъ ансамбля и обшаго впечатлѣнія. Заслуга только-что названныхъ двухъ италіанцевъ въ исторіи барокко громадна. Великолѣпно овладѣвъ теоретическими познаніями, они оба создали блестящую декорацію барочной архитектуры.

Разсмотримъ теперь, для лучшаго уясненія отдѣльныхъ, подчасъ мелочныхъ, деталей барокко, исторію развитія его въ отдѣльныхъ странахъ запада.

Мы уже говорили, что первоначальное барокко было простымъ и мощнымъ. Время первоначальнаго барокко хро-

нологически совпадаетъ съ упомянутымъ уже переходнымъ стилемъ, между ренессансомъ и „позднимъ“ барокко. Мы вскользь уже говорили о томъ, что постройка храмовъ опередила барочные дворцы и во все время существованія барокко играла выдающуюся роль въ итальянскомъ, по крайней мѣрѣ, зодчествѣ.

На первомъ планѣ фасадъ церкви, рѣзко расчлененный полуколоннами или пилястрами, покрытый плоскими треугольными или полукруглыми фронтонами. Въ этихъ постройкахъ, между прочимъ, выяснилось и крайне важное въ искусствѣ барокко значеніе коллонны. Она могла играть двоякую роль. Либо она являлась существенной частью зданія, неся въ такомъ случаѣ на себѣ очень отвѣтственную работу, либо она не несла на себѣ никакой тяжести, участвуя лишь какъ декоративный, чисто внѣшній элементъ. Для декораціи предпочитался тосканскій или римскій дорическій орденъ. Закругленный портикъ храма полонъ граціи, и интересенъ по красотѣ колоннады парадный дворъ церкви Вся прелесть свѣтскихъ построекъ барокко опять-таки базировалась на красотѣ фасадовъ. Выгоднымъ украшеніемъ каждаго фасада, которому еще Микель Анджело предрекалъ блестящую будущость, явился вѣнчающій карнизъ и фронтонъ. Вѣнчающій карнизъ обыкновенно соединялъ колоннаду фасада.

Перломъ отъ примитивнаго къ болѣе сложному барокко совершился, по мнѣнію спеціалистовъ, въ 1670 году. Скромный сравнительно фасадъ первыхъ барочныхъ построекъ начинаетъ затемняться пестротою отдѣльныхъ деталей. Величавое единство постройки уступаетъ мѣсто живописнымъ дѣленіямъ пространства съ перспективными сокращеніями. Въ качествѣ декоративнаго элемента, кромѣ колонны и орнаментальнаго фриза, появляются баллюстрада и коринѳскій орденъ. Тяжелыми консолями и выступами надъ окнами иногда достигалось тоже мощное впечатлѣніе, къ которому всегда стремилось барокко.

Микель Анджело хотѣлъ, какъ извѣстно, мощнымъ куполомъ увѣнчать соборъ св. Петра въ Римѣ. Съ тѣхъ поръ архитекторы барокко стремятся параллельно съ гражданскими постройками воздвигнуть хотя бы нѣсколько церквей. Великій Микель Анджело сумѣлъ расчленить барокко, сумѣлъ понять, что стиль и конструктивность придаютъ барочнымъ постройкамъ характеръ всеобъемлемости, Этого

далеко было недостаточно. Только что указанные признаки разнили барокко съ ренессансомъ и въ то же время одухотворяли его красивыми воспоминаніями древности. Нельзя же было въ новомъ художественномъ направленіи забыть о матери западнаго церковнаго зодчества, необходимо было поддержать традиціи и принципы готики, съ ея „стремленіемъ въ высь“ и цѣломудреннымъ служеніемъ Всевышнему.

При церковномъ зодчествѣ, широко развитомъ вообще, Италія слабо реагировала на различныя модуляціи стиля и всѣ попытки нѣсколько разнообразить церковное барокко въ большинствѣ случаевъ далѣе плановъ и архитектурныхъ эскизовъ не шли. Довлѣющій характеръ готики сказался въ мягкихъ пилястрахъ, выступающихъ карнизахъ и очень интересныхъ, въ смыслѣ архитектурномъ, валютахъ на куполѣ церковныхъ башенъ. Очень важный принципъ барокко — симметрію—поддерживаютъ полукруглыя колонны. Впечатлѣніе, получаемое отъ церкви барокко, гораздо значительнѣе и глубже впечатлѣнія отъ церкви готической.

Мы не будемъ подробно останавливаться на внутренности барочнаго храма. Роль купола, вѣнчающаго зданіе, видна и здѣсь. Архитектура барокко блестяще рѣшаетъ величайшую задачу искусства и продолжаетъ поражать насъ гармоничной спаянностью отдѣльныхъ любопытныхъ частей. Богатство отдѣльныхъ деталей, массовое нагроможденіе отдѣльныхъ подробностей и нѣкоторыя чисто типическія черты дѣлаютъ храмъ барокко интереснымъ памятникомъ въ художественномъ отношеніи. Одно это до извѣстной степени можетъ ослаблять религіозное чувство вѣрующаго. Месса не дѣйствуетъ болѣе ясностью своихъ словъ, своею музыкальностью выражая опредѣленныя настроенія. Чувство театральности, торжественности и аффектаціи вносится теперь параллельно и религіей, и искусствомъ. Полуколонны, вьющійся ленточный орнаментъ и свѣтовые эффекты усиливаютъ впечатлѣніе.

Если Италія явилась родиной церковнаго барокко, то Франція можетъ назвать себя родиной барокко свѣтскаго. Духъ Франціи того времени цѣликомъ выяснился въ гражданскомъ строительствѣ. Подготовка, которую въ этомъ случаѣ получила Франція, была серьезна. Въ XVII вѣкѣ Франція сумѣла вернуть себѣ государственное и художественное преобладаніе въ обширныхъ областяхъ Европы.

Абсолютизмъ монархіи Людовика XIV способствовалъ развитію абсолютизма и въ искусствѣ. Французскія академіи и французскій академизмъ, какъ одинъ изъ выразительныхъ этаповъ художественнаго творчества, явился слѣдствіемъ яркой „придворности" французскаго искусства.

„Высокій ренессансъ" Франціи совершенно обособленная, отдѣльно стоящая отрасль всеобщаго искусства. Въ немъ, при ближайшемъ съ нимъ знакомствѣ, есть что-то тонкое, едва уловимое, что-то такое, что отличаетъ французовъ, какъ націю. Задолго до того момента, когда искусству Франціи суждено было сыграть значительную роль въ искусствѣ вообще, стало проникать во Францію итальянское вліяніе; но французы, къ счастью для нихъ, не могутъ быть названы слѣпыми подражателями твореній итальянцевъ. Приспособляя наслѣдіе ренессанса къ своимъ потребностямъ, зодчіе Франціи и всего запада поняли новый стиль лучше итальянцевъ и ближе подошли къ самому духу барокко.

Во Франціи барокко развилось иными путями, чѣмъ въ Италіи и Нидерландахъ, сохраняя, между прочимъ, всѣ формы позднѣйшаго ренессанса. Причину такой разницы слѣдуетъ безспорно искать въ усиленіи католицизма. Французы быстро приспособили барокко къ своимъ вкусамъ. Оно носило у нихъ скорѣе ложно-классическій, помпёзный и вмѣстѣ съ тѣмъ холодный, лишенный личной оригинальности, отпечатокъ. Французы постигли свободную группировку, изящные фронтоны и колонны. Сравнительную холодность французскихъ мастеровъ можно объяснить еще жившими въ то время отголосками ренессанса, также ложно-классическаго во Франціи.

Движеніе, мощь и грандіозность, иначе говоря, общіе основные принципы барокко остались у Французовъ одинаковыми съ итальянцами. Однако, въ то самое время, когда итальянцы стремились къ монументальности и взоръ ихъ былъ обращенъ на цѣлое, ихъ ближайшіе сосѣди смотрѣли болѣе на части. Барокко Французовъ болѣе декоративно, чѣмъ конструктивно: у нихъ болѣе деталей, чѣмъ массы, болѣе украшеній, чѣмъ расчлененій.

Внутреннія декораціи и украшенія французскаго барокко настолько специфичны, что даже при бѣгломъ взглядѣ на нихъ, сразу можно догадаться о ихъ происхожденіи. Насколько индивидуальны характеры колоннъ трехъ орденовъ,

оригинальные порталы и массивные фронтоны, настолько же интересны массивныя завернутыя или волнистыя украшенія, перешедшія, какъ наслѣдіе Микель Анджело въ барочный орнаментъ; дифференціаціи барочнаго орнамента помогло примѣненіе его въ очень мелкомъ видѣ для украшенія дверей, оконныхъ и дверныхъ наличниковъ. Простой и сравнительно незатѣйливый орнаментъ эпохи Людовика XIII, мало-по-малу усложняясь, подготовлялъ въ дальнѣйшемъ тѣ извивающіяся и изломанныя угломъ линіи, которыя составляютъ основаніе стиля Людовика XV.

Говоря объ итальянскомъ вліянія на Францію, нельзя обойдти молчаніемъ время его апогея и не упомянуть итальянку Марію Медичи и Ришелье. Талантливый кардиналъ имѣлъ въ этомъ отношеніи не менѣе талантливыхъ учениковъ Мазарини и Кольбера.

Лучшимъ созданіемъ французскаго барокко явился удобный городской домъ богатаго и вліятельнаго гражданина, сильно напоминающій по чистотѣ стиля загородную италіанскую виллу. Главными вліятельными людьми столѣтія во Франціи явились кардиналы Ришелье и Мазарини, сконцентрировавшіе въ Парижѣ всю общественную и политическую жизнь, съ легкой руки которыхъ произошли знаменитые французскіе „салоны“. Типъ стараго французскаго замка, напоминавшаго по внѣшнему виду крѣпость, съ его неудобными для жилья и пріемовъ помѣщеніями, остался теперь въ полномъ пренебреженіи. Процвѣтавшая въ теченіе полустолѣтія національная особенность французскаго искусства, яснаго и очень простого для пониманія, замѣнилась вдругъ фантастическимъ вліяніемъ темпераментнаго художника, вполнѣ согласованнымъ со вкусами молодого „бога монарховъ“, самостоятельно взявшаго въ 1661 году бразды правленія въ свои руки. Неудачный пріѣздъ во Францію знаменитаго Беранже не могъ, конечно, не имѣть своихъ послѣдствій. Пылкій и увлекающійся италіанецъ выявилъ въ 1665 году французскому академику всю красоту италіанскаго дворца, съ круглыми арками, мощными коринѳскими капителями и полуколоннами.

Франція Людовика XIII знала цѣлый рядъ италіанскихъ работъ. Знаменитый эклектикъ Бардони работаетъ въ замкѣ Фонтенебло. Соломонъ де-Броссъ, строитель Люксембурга (ум. 1626), стоитъ на рубежѣ царствованій и представляетъ переходъ отъ эпохи Генриха IV къ эпохѣ Людо-

вика XIII. Всѣ интересныя подробности ренессанской архитектуры, ея тонкую основательно изученную колоритность онъ, какъ поклонникъ Витрувія, соединилъ съ тѣмъ мощнымъ стилемъ, который развился какъ результатъ царствованія Людовика XIV.

Отъ архитектора того времени несомнѣнно требовалось знаніе римскихъ антиковъ, составлявшихъ альфу и омегу всей французской архитектуры ренессанса и барокко. Относительная свобода и самобытность стиля уже громадный шагъ впередъ, сдѣланный архитекторами эпохи Людовика XIV. Вообще времена Кольбера, архитектора Гордуэна-Монсара, живописца Лебрена и Робера де-Каттэ были центромъ французской барочной дѣятельности. Впрочемъ широкому распространенію барокко во Франціи мѣшала его же собственная замкнутость и слабость. Соединеніе всѣхъ художественныхъ силъ въ Парижѣ привело въ концѣ концовъ къ полному художественному обнищанію и подготовило серьезную опасность для дальнѣйшаго французскаго искусства.

Нововведенія Лево прекрасно гармонируютъ съ классическими особенностями, съ дорическими и іоническими колоннами. Красиво оттѣняются всѣ архитектурныя выгоды величественнаго коринѳскаго стиля. Лавры Бернини и его невыполненный проектъ луврскаго фасада заставили Лево напречь всѣ художественныя способности и примѣнить множество италіанскихъ подробностей въ своихъ версальскихъ постройкахъ. Рельефныя украшенія, богатѣйшій орнаментъ, до тонкости продуманный и изученный французами, баллюстрады и статуарныя группы, все это, взятое въ цѣломъ, носитъ характеръ торжественности, тріумфа и неизбѣжно говоритъ намъ о напыщенности.

Напыщенность, только что указанная нами, говоритъ о классицизмѣ. И дѣйствительно, „колоннады" Перро обличаютъ его, какъ классика чистѣйшей воды. Мы восхищаемся ими, но они говорятъ нашему уму болѣе, чѣмъ говорили бы сердцу. Паѳосъ колоннадъ Перро неизмѣримо понятнѣе и естественнѣе ложноклассическаго паѳоса Гордуэна-Монсара, значеніе котораго, какъ архитектора полуклассика, полунаціоналиста очень велико. Оставивъ въ сторонѣ „мансарды" и ихъ курьезный профиль, мы укажемъ лишь на то удобное распредѣленіе и устройство комнатъ, которое

сближаетъ западное барокко XVII—XVIII вѣковъ съ барочными постройками нашего времени.

Пышнымъ расцвѣтомъ строительства барочныхъ дворцовъ во Франціи явилась вторая половина XVIII вѣка. Вліянія эпохи Людовика XIV, эпохи регентства и позже Людовика XV, слѣдовали далеко не въ хронологической послѣдовательности. Рядомъ съ произведеніями чистаго французскаго барокко, можно было замѣтить тяжелое барокко Италіи, дѣтище подлиннаго Барромини.

Внѣшній видъ барочной гражданской постройки одновременно своеобразенъ и характерно-массивенъ. Въ большинствѣ случаевъ — это обычный двухэтажный фасадъ съ большимъ полукруглымъ фронтономъ, рядомъ колоннъ, классическими капителями, и любопытнымъ выступомъ одной части зданія. Фасадъ простъ: здѣсь нѣтъ ничего лишняго, ненужнаго. Впечатлѣніе массивности нѣсколько скрадывается волнистыми контурами оконныхъ наличниковъ и особымъ „кудрявымъ" орнаментомъ.

Если барокко внѣшнихъ фасадовъ безконечно стремится къ символикѣ и хочетъ поразить насъ своею грандіозностью, то барокко внутренняго убранства очень неудобныхъ для жилья помѣщеній изобилуетъ нагроможденіемъ завитковъ, орнаментовъ, смягчая жесткость стѣны мягкими, текучими линіями. Декоративные элементы, гдѣ колонны и полуколонны играютъ доминирующую роль, различныя рамки и панно, расчленивающія обыкновенно стѣну, уничтожаютъ рѣзкую антихудожественную грань между стѣною и потолкомъ.

„Легко,—говоритъ Конъ-Ванеръ,—обозрѣть все развитіе тенденцій архитектуры барокко. Отъ структурности ранняго ренессанса путь идетъ къ высокому ренессансу, гдѣ стѣна дѣлится широкими линіями декораціи, затѣмъ къ италіанскому раннему барокко, который уничтожаетъ эти расчлененія пестротою орнамента и прорываетъ пространство, и, наконецъ, къ французскому высокому барокко, гдѣ стѣна и пространство исчезаютъ совершенно". (Исторія стилей, стр. 206).

Фасадъ барокко для смягченія своихъ деталей лучшаго понятія стиля требовалъ барокко внутренняго убранства. И въ томъ и въ другомъ случаѣ стиль барокко оставался декоративнымъ. Высокій ренессансъ Италіи выдвинулъ садовую культуру, какъ видный аксессуаръ, какъ руко-

водство при архитектонической стилизаціи ландшафта, окружавшаго дворцы. Запущенный паркъ трудами художниковъ-садоводовъ превратился въ то стройное цѣлое, что можетъ создать искусство настроенія и нарисовать картину, одинаково понятную и уму и сердцу. Барокко Франціи передало свою декоративность садовой культурѣ, проявивъ всю затѣйливость барочнаго орнамента завитками искусственно подстриженныхъ деревьевъ. Стремленіе подчинить природу художественнымъ цѣлямъ издавна было задачей, которую по-своему пыталось рѣшить искусство каждаго народа. Во всѣхъ, иногда смѣлыхъ по техникѣ фонтанахъ и водоемахъ съ причудливыми группами, низвергающими воду, нужно исключительно видѣть культуру времени и понять, что въ нѣкоторыхъ странахъ, хотя бы во Франціи, искусство настроенія настолько тѣсно переплетается съ культурой времени, что трудно становится различить, гдѣ кончается одно и начинается другое. Франція временъ Мольера, Расина и Корнеля театрально разсматриваетъ природу, На первый планъ возводятся достоинство, санъ и титулъ, и всѣ чувства переводятся на языкъ внѣшности.

Показная сторона и вся неестественность французской жизни XVII столѣтія отчасти импонировали холодности и несамостоятельности барокко Франціи, увлекая съ другой стороны широкіе круги общества своямъ яснымъ, разсудочнымъ великолѣпіемъ.

Крѣпости и замки владѣтельныхъ князей Швейцаріи замѣнились въ эпоху процвѣтанія барокко роскошными особняками, получившими широкое распространеніе въ Англіи. Югъ Швейцаріи въ своихъ церквахъ и дворцахъ подражалъ барокко Италіи, а протестантскій сѣверъ ея слѣдовалъ въ этомъ случаѣ демократической Голландіи. Голландскій ренессансъ, классицизмъ и, наконецъ, напыщенное барокко — три чередовавшихся въ XVII столѣтіи этапа искусства Голландіи, а за нею и протестантской Швейцаріи. Италіанизирующее вліяніе барокко видно лишь въ скульптурѣ сѣверной Голландіи.

Голландское барокко — самостоятельно. Оно выросло изъ мѣстной почвы и сроднилось съ ней. Даже классицизмъ, какъ составная часть обширнаго барочнаго зодчества, и тотъ явился на почвѣ Голландіи вполнѣ умѣстнымъ. Дѣло въ томъ, что Голландія давно занималась изученіемъ античной древности, черпая ее изъ античныхъ источниковъ. Въ

созданіяхъ голландскихъ барочныхъ архитекторовъ простота красиво смѣшана съ античной гармоніей. И самый стиль, смѣнившій направленіе голландскаго ренессанса, отличался необыкновенной ясностью и чистотой. Голландцы стремились слить въ одно фасадъ зданія съ его внутреннимъ распредѣленіемъ пространства. Поклоненіе антикамъ тормозило распространеніе чистаго барокко. Послѣднее въ Голландіи, по всей вѣроятности, проявилось впервые во внутреннемъ убранствѣ дворцовъ, какъ разъ во время распространенія французскаго декоративнаго стиля Людовика XIV.

Барочное зодчество Голландіи не лишено и характера индивидуальности. На фасадныхъ рельефахъ, фронтонахъ, какъ показалъ Голландъ, голландецъ на-ряду съ необходимыми чисто-барочными эмблемами фронтоновъ любилъ изображать картинки своей народной жизни. Дорическія колонны и коринѳскія капители мирно уживаются у него съ мѣстными чисто голландскими деталями, и только стремленіе въ постройкахъ къ роскоши и комфорту позволяетъ обнаружить типичное барокко, общее всему искусству XVII вѣка.

Существуетъ законъ развитія стиля, согласно которому каждый новый стиль, прежде чѣмъ отразиться въ архитектурѣ, долженъ проявиться сначала въ декораціи и небольшихъ украшеніяхъ. Этому правилу слѣдовали три французскихъ стиля XVII вѣка—регенства, рококо и Людовика XVI, смѣнившія разсмотрѣнный нами стиль французскаго барокко. Стиль „рококо“, совпадающій по времени съ эпохой Людовика XV, является стилемъ спеціально приспособленнымъ для убранства внутреннихъ помѣщеній, стилемъ исключительно орнаментальнымъ.

Основанный на орнаментѣ и изученіи греческой древности стиль рококо вступилъ было въ борьбу съ барокко, но вскорѣ стремленія къ декоративности новаго стиля отвлекли его отъ этой, въ сущности, безполезной борьбы. Остатки барочнаго настроенія какъ-то слабо уживаются съ внутреннимъ убранствомъ въ стилѣ рококо. Коринѳская двойная колоннада и фронтонъ мало гармонируютъ съ утонченнымъ украшеніемъ безпрямыхъ линій, гдѣ орнаментъ раковинъ причудливо переплетается съ растительнымъ, а „всякая фантазія всюду еще связана тонкимъ чувствомъ стиля“.

Около половины XVIII столѣтія возникаетъ стиль Лю-

довика XVI, основанный, главнымъ образомъ, и на пресыщеніи стилемъ рококо. Изъ особенностей новаго стиля, бросающихся прямо въ глаза, укажемъ кромѣ прямолинейности на медальоны, цвѣты, гирлянды, различныя эмблемы и символы. Мотивы декораціи нашего стиля очень разнообразны. Они восходятъ, то къ помпейянской живописи, то къ античнымъ цвѣтамъ аканѳа, съ которыми смѣшанъ обыкновенно растительный орнаментъ.

Стиль рококо и стиль Людовика XVI удержались даже на французской территоріи недолго. Бурная Франція уже дала толчокъ новому стилю и самый переходъ отъ симметричнаго во всѣхъ отношеніяхъ стиля Людовика XVI къ новому стилю имперіи—„ампиру" совершился въ теченіе нѣсколькихъ лѣтъ. Почва для ампира оказалась на лицо: ее подготовила великая французская революція, поставившая всю соціальную жизнь Франціи на иныя основанія.

Духъ строгой симметріи въ соединеніи съ античностью проникъ теперь въ искусство. Фантазія и манерность окончательно были побѣждены. Искусство и сама жизнь господствуютъ теперь надъ знаніемъ и понятіемъ и въ этомъ заключался подлинный смыслъ ампира. Отсюда, какъ результатъ, его холодность и недостатокъ въ личныхъ переживаніяхъ. Въ ампирѣ этика замѣнила мѣсто эстетики. Лейтмотивомъ ампира, какъ стиля, является изученіе природы и искусство героическаго паѳоса.

На зарѣ наступившаго XIX вѣка надъ всѣмъ европейскимъ искусствомъ уже обнаружились признаки двухъ главныхъ направленій: историческаго и современнаго. Эволюціонный путь историческаго направленія въ искусствѣ довольно сложенъ. Классицизмъ и скромный романтизмъ подолжны были въ половинѣ столѣтія уступить свое мѣсто возродившемуся высокому ренессансу, быстро приведшему снова къ искусству барокко.

Къ моменту возвышенія барочнаго искусства, мы видимъ ампиръ и классицизмъ уже отжившими, не отвѣчающими запросамъ времени. Поворотъ отъ ампира къ болѣе богатымъ, болѣе зрѣлымъ и тяжелымъ формамъ поздняго ренессанса и барокко можно разсматривать по крайней мѣрѣ во Франціи, какъ самостоятельное и дальнѣйшее развитіе стиля Людовика XIV.

Цѣлый рядъ французскихъ архитекторовъ проникся идеей возрожденія барокко, и характернѣйшей постройкой

полуклассическаго нео-французскаго барокко является зданіе парижской Большой Оперы, родоначальника и главы необарочнаго направленія всей Европы Шарля Гарнье (1825—1898). Внутри зданія обращаетъ на себѣ вниманіе зрительный залъ со сводчатымъ плоскимъ куполомъ; снаружи ярко-барочными симптомами служатъ отдѣльныя пары коринѳскихъ колоннъ, полуциркульная арка и огромный фронтонъ надъ сценой. Знаменитая башня Эйфеля своими благородными большими линіями знаменуетъ тріумфъ желѣзнаго строительства, отдавая въ то же время дань внушительному классическому барокко.

Нео-барочный стиль Франціи по аналогіи можно сопоставить съ нео-ренессансомъ другихъ западно-европейскихъ странъ. Подражаніе готикѣ на фонѣ знакомства съ геніемъ грековъ привело въ концѣ-концовъ къ чистому и утонченному стилю, гдѣ дорическій портикъ и іоническій фасадъ чередуются съ классическими орнаментами чрезвычайно благороднаго рисунка. Вторая половина XIX вѣка знаменуется появленіемъ почти во всѣхъ западныхъ государствахъ италіанскаго ренессанса. Обращаясь иногда въ типичное, массивное нео-барокко и нисходя иногда до готической простоты, италіанскій нео-ренессансъ явился значительнымъ орудіемъ въ рукахъ современной архитектуры. Можно почти увѣренно сказать, что въ то время какъ свѣтскіе постройки италіанскаго ренессанса склонялись ближе къ нео-барокко, вся церковная архитектура запада тяготѣла болѣе къ суровой готикѣ.

Конечно и время и характеръ народа должны были играть въ этихъ исканіяхъ архитектуры крупную роль. Каждый народъ по-своему передѣлывалъ доставшееся ему значительное архитектурное наслѣдіе италіанскаго ренессанса или нео-барокко, приспосабливая его согласно нормамъ своей жизни.

Современные архитекторы восприняли искусство и стиль барокко только потому, что барочное направленіе было въ состояніи отвѣтить большимъ міровымъ идеямъ новаго времени и прежде всего запросамъ международнымъ и національнымъ. Какъ искусство свѣта и тѣни, живописный стиль барокко долженъ способствовать созданію искусства настроенія. Полуразрушенная лѣстница, и каменная заросшая цвѣтущими розами изгородь (табл. I) на фонѣ густого лѣса въ ясную лунную ночь или при вечернемъ закатѣ солнца

говорятъ о настроеніи. Тоска, глубокая меланхолія, а можетъ быть и пріятное разочарованіе ждутъ каждаго вступившаго на этотъ мостикъ.

Барокко съ его чопорностью—искусство аристократіи и плутократіи. Въ періодъ расцвѣта ранняго и поздняго барокко, короче говоря въ XVI—XVIII вѣкахъ грандіозные барочные дворцы заключали въ себѣ и обширныя помѣщенія. Удобныя для пышныхъ торжественныхъ пріемовъ, послѣднія не были удобны для частной жизни. Обиліе средствъ и сравнительная дешевизна жизни позволяли богатымъ людямъ пользоваться въ нужной мѣрѣ барочными постройками. Заботясь скорѣе о показной, такъ сказать, торжественной сторонѣ жизни, собственники барочныхъ палаццо, не имѣли, конечно, представленія о современномъ комфортѣ и гигіенѣ. Современный доходный домъ въ интересахъ художественной концепціи строится въ извѣстномъ стилѣ по возможности совмѣщающемъ въ себѣ все съ нашей точки зрѣнія удобное и необходимое. Внутренность дома въ большинствѣ случаевъ разбита на отдѣльныя квартиры, въ которыхъ проводится суровый принципъ: „мѣсто—деньги". Вся нагроможденность отдѣльныхъ деталей, типично характеризовавшихъ былую „барочность" внутренняго помѣщенія, теперь въ искусствѣ современнаго барокко удалена. Нѣтъ уже болѣе массивныхъ колоннъ, игравшихъ нѣкогда большую роль въ распредѣленіи всей тяжести зданія; навсегда исчезли элегантныя четырехмаршевыя лѣстницы.

Въ такихъ домахъ барочными остались одни фасады. Интересную попытку соединить чисто-барочный наличникъ со скромнымъ подъѣздомъ современнаго доходнаго дома мы видимъ на таблицѣ № 2. Древне-греческая голова, густая вѣтвь растительнаго орнамента и два изображенія обнаженныхъ амуровъ окружаютъ большое овальное окно,—красивое безспорно въ общемъ ансамблѣ барокко и нѣсколько странное въ современномъ доходномъ домѣ.

Болѣе выдержаннымъ въ духѣ современнаго нео-барокко кажется особнячокъ (табл. № 3). Небольшой въ англійскомъ вкусѣ садъ за желѣзной изгородью выгодно на бѣломъ общемъ фонѣ подчеркиваетъ значеніе двухэтажнаго балкона, на четырехъ колоннахъ съ завитками. Высокоподнятая кровля зданія скрываетъ небольшой мезонинъ подъ треугольнымъ барочнымъ фронтономъ.

Таблицы (5 и 6) даютъ намъ ясное понятіе о нео-ба-

рочномъ доходномъ домѣ и какъ бы случайныхъ деталяхъ его.подъѣзда. Барочнаго въ этомъ домѣ только подъѣздъ и фронтонъ, утилизированный впрочемъ предпріимчивымъ домохозяиномъ. Колонны и фризовый орнаментъ дѣйствительно очень характерны массовымъ нагроможденіемъ своихъ деталей.

Современное западное нео-барокко любитъ зданія съ выступающими впередъ центральными частями (табл. 6 и 7). Эти выступы рѣзко впрочемъ отличаются отъ выступающихъ частей зданія барокко классическаго, такъ какъ не несутъ въ современныхъ постройкахъ никакой отвѣтственной работы, служа лишь изящной декораціей. Красивый выступъ подъѣзда (табл. 6) орнаментированъ, должно быть для контраста, зеленью, за которой почти скрытъ балконный трельяжъ.

Деталь барочнаго балкона очень красива (табл. 8). Невысокая каменная лѣстница ведетъ на террасу, съ колоннами безъ завитковъ и каменной баллюстрадой. Двухэтажный балконъ съ полукруглыми арками и несомнѣнной тѣнью (табл. 9) съ висячими фасадными балконами большихъ доходныхъ домовъ нео-барокко (табл. 10 и 11) составляетъ рѣзкій контрастъ. Въ особнякѣ балконъ необходимая принадлежность комфорта и домашняго уюта, массивные же выступы доходнаго дома являются продолженіемъ комнаты и служатъ совершенно инымъ, прямо необходимымъ въ жизни цѣлямъ.

Рядъ зданій Швейцаріи (табл. 12 — 17) выстроены въ духѣ голландскаго ренессанса и черты типическаго барокко въ нихъ малозамѣтны. Остроконечные выступы, скромные, небьющіе на эффектъ заборы, плющъ и зелень кругомъ—все обнаруживаетъ присутствіе акуратныхъ, заботливыхъ швейцарцевъ, съ любовью оберегающихъ свое жилище. Это все особняки, или лѣтнія дачи, наглядно свидѣтельствующіе о благосостояніи ихъ хозяевъ. Здѣсь нѣтъ намека на большой столичный городъ съ его суетой и массовымъ движеніемъ. Ренессансъ, дѣтище, готики нашелъ здѣсь для себя благодарную почву.

Фасады готики, ренессанса, барокко хотятъ поразить жителя своей пышностью. Вся пышность такого фасада, основанная на загроможденіи баллюстрадами, фризами, пилястрами и орнаментами портится, значительными частями архитектуры, какъ бы случайно приложенными и не имѣю-

щими до самаго зданія никакого отношенія. Отдѣльныя детали чистѣйшаго барокко то долго стоятъ, освѣщенныя солнцемъ, передъ глазами удивленнаго наблюдателя (табл. 18 — 19), или совершенно оставляются имъ безъ вниманія (табл. 20).

Идеальный типъ постройки барокко выразился, какъ мы уже указали, въ особнякахъ. Присмотритесь ближе къ особнякамъ (табл. 21) и вы увидите все благородство, всю чистоту линій барокко, гдѣ нѣтъ ничего кричащаго и наноснаго. Барокко, какъ стиль, имѣетъ свою славную исторію, одна изъ страницъ которой будетъ раскрыта всеобъемлющимъ геніемъ современной архитектуры.

**Милій Достоевскій**

---

# Оглавленіе.



---

**Фото-тинто-гравюры.**



**Къ этому выпуску прилагаются 23 фото-тинто-гравюры съ изображеніемъ зданій западно-европейскаго нео-барокко.**

---

Московское Книгоиздательское Т-во „Образованiе"

МОСКВА, 3-я Тверская-Ямская д. 44/5.
Тел. 245-30 и 188-41.

Обложка и всѣ рисунки исполнены въ собственномъ Графическомъ Институтѣ Т-ва „ОБРАЗОВАНIЕ" ФОТО-ТИНТО-ГРАВЮРОЙ